

Helge Baumann
Das Epos im Blick

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte

des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history

of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by

Wolfram Brandes, Alexander Demandt, Helmut Krasser,
Hartmut Leppin, Peter von Möllendorff, Rene Pfeilschifter,
Karla Pollmann

Band 73

Helge Baumann

Das Epos im Blick

Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials
Epigrammen und Statius' *Silvae*

DE GRUYTER

Die Drucklegung wurde finanziert durch die Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung (Gießen).

ISBN 978-3-11-059836-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-060062-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-059890-2

ISSN 1862-1139

Library of Congress Control Number: 2018964341

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Meiner Familie

Vorwort

Beim vorliegenden Band handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Februar 2018 im Fachbereich 04 der Justus-Liebig-Universität Gießen verteidigt habe. Für die Unterstützung, die ich in den letzten Jahren von vielen Seiten und auf ganz unterschiedlichen Ebenen erfahren habe, möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken. An vorderster Stelle gilt mein Dank Professor Helmut Krasser, meinem Doktorvater, der mich im Studium nachhaltig mit seiner Begeisterung für Statius ansteckte und dazu ermutigte, dieses Interesse wissenschaftlich weiter zu verfolgen. Ohne seine Aufgeschlossenheit und ohne seine langjährige vertrauensvolle Förderung und Betreuung wäre dieses Buch nie entstanden. Professor Peter von Möllendorff möchte ich für die Betreuung meiner Arbeit als Zweitgutachter danken, der mir nicht nur immer guten Rat wusste, sondern mit seinem Einsatz nach der Abgabe der Arbeit auch maßgeblich dabei half, das Promotionsverfahren zügig abzuschließen. In diesem Zusammenhang danke ich auch den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, den *professores* Karen Piepenbrink, Silke Tammen (+) und Uwe Wirth.

Der Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung in Gießen gilt in diesem Buch insofern ein besonderer Dank, weil sie – nachdem sie mich während der ersten Monate meiner Promotion und bei diversen Forschungsaufenthalten finanziell unterstützte – großzügig die Kosten für die Drucklegung trägt. Dem International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) in Gießen, der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique in Vandœuvres danke ich für die finanzielle und ideelle Förderung durch Stipendien in verschiedenen Phasen meiner Promotion. Für die vielen inspirierenden und konstruktiven Gespräche in einer von freundschaftlicher Kollegialität geprägten Atmosphäre danke ich den TeilnehmerInnen und LeiterInnen des literaturwissenschaftlichen Promotionskolloquiums von Professor Uwe Wirth in Gießen und der beiden gemeinsamen Kolloquien der Bochumer, Zürcher und Gießener sowie der Gießener und Göttinger Seminare für Klassische Philologie. Ein besonderer Dank gilt dabei Professorin Ulrike Egelhaaf-Gaiser, die sich bei den gemeinsamen Gießener und Göttinger Treffen regelmäßig Zeit für mich und mein Projekt nahm.

Für klugen fachlichen Rat und hilfreiche Hinweise zu ganz unterschiedlichen Entwicklungsstadien und Bereichen meines Projekts danke ich den *professores* Manuel Baumbach, Stefan Hagel und Karen Piepenbrink sowie Arnold Bärtschi, Gregor Bitto, Susanne Froehlich, Christian Hass, Anna-Lena Körfer, Isabelle Künzer, Nina Mindt, Wiebke Nierste, Leon Schmieder, Fabian Zogg und insbesondere auch Meike Rühl. Professor Stephen Harrison danke ich für die Einladung nach Oxford zu einem Gespräch über mein Projekt und einen wunderbaren Forschungsaufenthalt mit meinen Kollegen Nils Jäger und Johannes Park. Letztgenanntem, Maria Backhaus, Verena Grunewald und meinem Bruder Mario Baumann danke ich herzlich für hilfreiches kri-

tisches Feedback zu einzelnen Kapiteln bzw. der ganzen Arbeit und für viele Gespräche über inhaltliche und andere Fragen, die eine Promotion aufwirft.

Für das Lektorat der Druckfassung danke ich Kristin Rudersdorf, für die unermüdliche Unterstützung bei den letzten Schritten vor der Drucklegung dieses Bandes Elina Günther, Elisabeth Horz, Saskia Schomber und Wiebke Nierste. Den HerausgeberInnen danke ich für die Aufnahme meiner Arbeit in die Millennium-Studien, Katrin Hofmann und Simone Herbst für die immer freundliche und kompetente administrative und technische Betreuung im Verlagshaus de Gruyter.

Für die Auszeichnung dieser Arbeit mit dem Dr. Dieter und Sigrun Neukirch-Preis möchte ich neben dem Kuratorium der Neukirch-Stiftung insbesondere der Stifterin Sigrun Neukirch danken.

Abschließend danke ich meiner Familie, die mir in den letzten Jahren einen enormen Rückhalt gegeben hat. Günther, Renate, Mario, Viola, Jonas und Cora – Ihr seid mein Fels in der Brandung, Euch sei dieses Buch gewidmet!

Gießen, im November 2018

Helge Baumann

Inhalt

Vorwort — VII

1 Einleitung — 1

- 1.1 Auftakt: Das Epos im Blick — 1
- 1.2 Fragestellung — 7
- 1.3 Einordnung in die Forschungsliteratur — 7
- 1.4 Methodik der Untersuchung — 15
- 1.5 Disposition der Untersuchung — 20

2 Von ‚veredelten‘ Texten und Patronen: Poetiken literarischer Transplantation in Statius’ *Silve* 2.3 — 22

- 2.1 Eine epische Miniatur als Geburtstagsgeschenk: Intertextualität im Aition zu Meliors Baum — 25
 - 2.1.1 *mutatas dicere formas*: Metamorphosen und Spiegelungen in *Silve* 2.3 (Ov. *met.* 3 u. 5.) — 25
 - 2.1.2 Bewegung, Transformation und Verpflanzung in der römischen Erinnerungslandschaft (Ov. *met.* 5 u. 10.; Verg. *Aen.* 8) — 31
- 2.2 Der Dichter in der Maske Pans: Hortikulturelle und metapoetische Aspekte von Transplantation — 38
 - 2.2.1 *insitio* (i): Von Pans Baumpflanzung zur Pfropfung — 39
 - 2.2.2 *insitio* (ii): Silvendichtung als Pfropfung (Stat. *silv.* 2.1; Verg. *georg.* 2) — 45
 - 2.2.3 *insitio* (iii): Intertextualität als Pfropfung — 53
 - 2.2.4 *insitio* (iv): Distinktion als Pfropfung. Natur- und kulturhistorische ‚Veredelung‘ von Meliors Garten und Platane — 57
 - 2.2.5 *propagatio*: Publikation und Erinnerung im Bild vegetativer Vermehrung — 59
- 2.3 Fazit: Epos und Transplantation in *Silve* 2.3 — 63

3 Echos aus Vergils Tempel und Horazens Monument: Rollenkonstruktion und Dichtungsreflexion in *Silve* 4.4 — 66

- 3.1 Eine heldenhafte Laufbahn: Episierung und Heroisierung des Vitorius Marcellus — 69
 - 3.1.1 Ein epischer Hüne auf den ersten Blick (Verg. *Aen.* 6) — 69
 - 3.1.2 „Stiehl Dich davon!“ Marcellus als zweiter Palinurus (Verg. *Aen.* 5) — 72
 - 3.1.3 Heroische *exempla*: Achill und Co. — 76
 - 3.1.4 Gewappnet zur Aristie: Aufrüstung des Marcellus zum homerischen Heros (Hom. *Il.* u. *Od.*) — 80

- 3.1.5 *tu Marcellus eris*: Die künftigen Großtaten des Patrons als Fortschreibung der Heldenschau (Verg. *Aen.* 6) — **82**
- 3.1.6 Zwischenfazit: Epische Rollenkonstruktion und ‚Veredelung‘ des Marcellus — **90**
- 3.2 Zwischen Horaz und Vergil – und über beide hinaus: Statius in der Rolle des Silvendichters und Epikers — **91**
- 3.2.1 Pausierte Ambitionen: Der rastende Epiker im Lichte horazischer Lyrik (Hor. *carm.* 1.1, 2.16) — **92**
- 3.2.2 Paradoxe Parallelen: Reziproke Rollenkonstruktion für Patron und Dichter — **101**
- 3.2.3 Monumente für Leben und Werk: Vergils Grab als literarische Allegorie (Verg. *georg.* 3) — **109**
- 3.2.4 Die Silve 4.4 als *recusatio* (i): Zarte Saiten und große Schlachten (Hor. *carm.* 1.6) — **113**
- 3.2.5 Die Silve 4.4 als *recusatio* (ii): Das Gewicht des Kaisers. Abwägung eines Epos auf Domitian (Hor. *carm.* 4.15, *ars* 38–40) — **118**
- 3.3 Fazit: Rollenkonstruktion und ‚Veredelung‘ durch das Epos in Silve 4.4 — **122**

- 4 *parturient montes...* Problematisierung epischer Dichtung in Mart. 9.50 — 124**
- 4.1 Figurale und situative Intertextualität in Mart. 9.50: Gaurus als Figur mit epigrammatischem Gedächtnis — **127**
- 4.2 Gaurus und Vergil als Epiker: Ein Epos in zwölf Büchern als Reminiszenz an die *Aeneis* — **135**
- 4.3 Gaurus, Horaz und Homer: Priamos als poetologisch vorbelastete Figur aus Hor. *ars* 131–152 — **138**
- 4.4 Gaurus, Horaz *carm.* 1.6 und Homer: *maiores maiora sonent!* — **145**
- 4.5 *Prometheus sum in verbis*. Martial und Gaurus als Plastiker — **148**
- 4.6 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 9.50 — **160**

- 5 Der Fall Dexter: Von vielsagenden Ebern und sprechenden Hunden — 162**
- 5.1 Wenn aus Ebern Epen werden: Rollenkonstruktion und kulinarische *recusatio* in Mart. 7.27 — **163**
- 5.1.1 Episierung und Heroisierung von Eber und Jäger — **168**
- 5.1.2 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (i): Wildschweinjagd und *virtus* — **176**
- 5.1.3 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (ii): Kulinarik und megalomaner Speiseluxus — **179**
- 5.1.4 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (iii): Das Gedicht als Generator von symbolischem und finanziellem Kapital — **184**
- 5.1.5 Literarische und kulinarische Verbindlichkeiten in Mart. 7.27 — **188**

- 5.1.6 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 7.27 — **194**
- 5.2 Portrait einer belesenen Hunde-Heroine: Das Epos als
Instrument literarischer Nobilitierung in Mart. 11.69 — **195**
- 5.2.1 Distinktion für Lydia und Anleitung für die Leserschaft: Funktionalität
der Argos-Episode aus der *Odyssee* für Mart. 11.69 — **200**
- 5.2.2 *non potui fato nobiliore mori*: Heroisierung, Nobilitierung und
Amphitheatralisierung von Lydia und Dexter — **206**
- 5.2.3 Bestattung im Buch statt am Himmel: Trauer, Trost
und Erinnerung in Mart. 11.69 — **214**
- 5.2.4 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 11.69 — **218**
- 5.3 Fazit zu Mart. 7.27 und 11.69 — **219**

6 Schluss — 221

7 Literaturverzeichnis — 225

- 7.1 Textausgaben, Kommentare und Übersetzungen — **225**
- 7.2 Sekundärliteratur — **229**

Stellenregister — 241

Sachregister — 256

1 Einleitung

1.1 Auftakt: Das Epos im Blick

*Scribebamus epos; coepisti scribere: cessi,
aemula ne starent carmina nostra tuis.
transtulit ad tragicos se nostra Thalia cothurnos:
aptasti longum tu quoque syrma tibi.
fila lyrae movi Calabris exulta Camenis: 5
pectra rapis nobis, ambitiose, nova.
audemus saturas: Lucilius esse laboras.
ludo levis elegos: tu quoque ludis idem.
quid minus esse potest? epigrammata fingere coepi:
hinc etiam petitur iam mea palma tibi. 10
elige quid nolis – quis enim pudor omnia velle? –
et si quid non vis, Tucca, relinque mihi.*

*Ein Epos wollte ich schreiben; du begannst selber eins zu schreiben: Ich ließ es sein,
damit nicht meine Dichtung in Konkurrenz mit deiner trete.
Meine Thalia ging zum Kothurn der Tragiker über:
Auch du passtest dir die lange Robe an.
Ich schlug die Saiten der Lyra, wie die kalabrischen Camenen sie spielten:
Gleich raubst du mir das neue Plektrum, du Ehrgeizling.
Ich wage, Satiren zu schreiben: Du bemühst dich, ein Lucilius zu sein.
Spielerisch dichte ich leichte Elegien: Auch du spielst genauso wie ich.
Was kann noch kleiner sein? Epigramme begann ich zu dichten:
Auch hier bist du schon hinter meiner Siegespalme her.
Wähle aus, was du nicht willst! Wo bleibt denn die Bescheidenheit, wenn man alles will?
Und wenn du etwas nicht willst, Tucca, dann lass es mir!¹*

Mart. 12.94

Kurz vor Ende seines zwölften und letzten Epigrammbuches präsentiert uns Martial (*ca. 40; † ca. 103/4) eine bemerkenswerte Dichterbiographie, die sich in verschiedener Hinsicht am Epos ausrichtet.² Auf der Flucht vor dem lästigen Nachahmer Tucca

¹ Martial-Text nach SHACKLETON BAILEY 1990, Übersetzung nach BARIÉ/SCHINDLER 2013.

² Vgl. für eine grundständig auf FRIEDLÄNDER 1886, Bd. 2, 50–67 zurückgehende, um aktuelle Forschungsbeiträge ergänzte synoptische Werkchronologie zu Martial NAUTA 2002, 441 f. und COLEMAN 2006, xxvii, Tabelle 2; die ausführlichste Darstellung zur Vita des Epigrammatikers gibt SULLIVAN 1991, 1–52, wobei aber manche der dortigen Datierungen in Zweifel gezogen werden (vgl. z. B. HENRIKSÉN 2012, xi, Anm. 1). Im Jahr 98 kehrte Martial nach seiner im Jahr 64 beginnenden Zeit in Rom in seine Heimatstadt Bilbilis in der Hispania Tarraconensis zurück und hat Buch 12 laut 12.pr.20 f. in nur wenigen Tagen für den Patron Terentius Priscus zusammengestellt. SULLIVAN 1991, 52 f. und

bewegt sich der Sprecher des Gedichts – die *Martial-persona*³ – in einer Priamel durch die Gattungen: Von Epos, Komödie, Tragödie, Lyrik, Satire und Elegie herkommend gelangt der Sprecher schließlich zum Epigramm. Diese Bewegung vom Epos zum Epigramm spannt eine maximal gesteigerte quantitative Antithese auf, die das üblicherweise viele tausend Verse lange Epos und das oft nur wenige Verse kurze Epigramm gegenüberstellt.⁴ Dass es dem Sprecher des Gedichts nicht nur um eine quantitative, sondern auch um eine qualitative Dynamik in der Tradition aristotelischer Gattungstaxonomie geht, wird in der mehrdeutigen Frage *quid minus esse potest?* (V. 9) deutlich, denn *minus* bedeutet ‚kleiner‘, aber eben auch ‚unbedeutender‘.⁵ Doch genau so wenig wie zu erwarten ist, dass Martial, der ausschließlich Epigramme publizierte, tatsächlich als Epiker oder in all den anderen aufgelisteten Gattungen tätig war, stellt die gedankliche Bewegung von Groß nach Klein für den Epigrammatiker einen Makel dar.⁶ Ganz im Gegenteil: Statt eines Abstieges ermöglicht ihm die Betätigung in der literarischen Nische des Epigramms einen fulminanten Aufstieg. Der Siegespalme, die sich der Sprecher in Vers 10 zuspricht (*mea palma*), kann sich Martial als der produktivste Epigrammatiker der antiken Literatur sicher sein.

Martial inszeniert in Epigramm 12.94 seine Dichtungswahl also in Kontrast zum Epos und knüpft damit an die Tradition der sog. *recusatio* an, einer Ablehnung des Epos nach kallimacheisch-augusteischem Vorbild.⁷ Der Epigrammatiker setzt allerdings eine humorvolle Travestie einer *recusatio* in Szene, denn während man im

SHACKLETON BAILEY 1993, Bd. 3, 91, Anm. 1 gehen davon aus, dass das Buch erst später in erweiterter, jetziger Gestalt in Umlauf gebracht wurde, u. U. sogar erst postum; vgl. aber NAUTA 2002, 115 f.

3 Vgl. zum Verhältnis von Martial als Autor und der fiktionalisierten *Martial-persona* grundständig LORENZ 2002, 4–42. Für einen Ansatz, fiktionale und reale Sprechakte zu unterscheiden, vgl. NAUTA 2002, 39–58 mit Vorbehalten in LORENZ 2003 b, 74.

4 In einer Betrachtung seines gesamten, 15 Bücher umfassenden Werkes sind Martials Epigramme bei einer Bandbreite von einem Vers (Mart. 7.98) bis zu 51 Versen (Mart. 3.58) durchschnittlich 6,1 Verse lang. Ein Buch umfasst durchschnittlich 637,7 Verse, das Gesamtwerk 9.566 Verse (nicht eingerechnet sind dabei die insgesamt 85 Zeilen Prosa in den *praefationes* der Bücher 1, 2, 8, 9 und 12). Die Gesamtzahl der Epigramme beläuft sich auf 1.557 Gedichte, einschließlich der in die *praefationes* der Bücher 1 und 9 eingebetteten Gedichte. Grundlage dieser Statistik ist der PHI-Datensatz der Ausgabe HERAEUS/BOROVSKIJ 1976.

5 Vgl. zur qualitativ-quantitativen Doppeldeutigkeit NEGER 2012, 208. Für *parvus* im Sinne von ‚unbedeutend‘ vgl. OLD s. v. 5. Zum poetologischen, hierarchisierend wirkenden Zusammenhang zwischen dem Charakter des Nachgeahmten und dem des nachahmenden Autors vgl. besonders prominent Arist. *poet.* 2 (1448a 1–18).

6 Vgl. BANTA 1998, 99–101.

7 Den poetologischen *recusatio*-Begriff hat LUCAS 1900 mit seinem gleichnamigen Aufsatz geprägt (vgl. NAUTA 2006, 21 f., der die Begriffsgeschichte knapp skizziert). In der Antike hat der Begriff *recusatio* als ‚Ablehnung‘ keine poetologische Funktion, sondern wird als *terminus technicus* im juristischen Kontext als ‚Einspruch‘ verwendet (vgl. GEORGES s. v.). Vgl. zur *recusatio* nach wie vor WIMMEL 1960 (mit kritischer Würdigung bei BANTA 1998, 25–35); CAMERON 1995, insbes. 454–483 (mit fundierter, kritischer Hinterfragung einiger teils kontroverser Standpunkte durch HARDER 2002); NAUTA 2006.

Lichte der literarischen Tradition erwarten würde, dass eine Inspirationsgottheit wie Apoll die Geschicke der Dichter-*persona* lenkt, tritt stattdessen der penetrante Tucca als Inspirationsinstanz auf.⁸ Neben dieser Travestie haben wir es in Mart. 12.94 aber auch mit einer humorvollen Inversion einer Epikervita nach dem Muster Vergils zu tun, die sich linear von kleinen Anfängen hin zum epischen Hauptwerk steigert.⁹ Martials fiktive Dichterbiographie stellt diesen idealisierten kontinuierlichen Aufstieg von kleineren zu größeren Gattungen vollständig auf den Kopf. Paradoxiertweise ermisst sich Martials Œuvre an seinem Lebensabend allerdings dennoch in epischen Dimensionen: Zählt man zu seinen zwölf Epigrammbüchern noch seine früheren Publikationen hinzu – die *Xenia*, *Apophoreta* und Epigramme zur Eröffnung des *Amphitheatrum Flavium* – hat Martial insgesamt knapp 9.600 Verse Epigrammdichtung vorgelegt. Von den etwa 9.900 Versen der 12 Bücher umfassenden *Aeneis*¹⁰ ist er also gar nicht weit entfernt, sodass die Gedichteröffnung *scribebamus epos* in einer rein quantitativen Perspektive eine humorvolle Ambiguität zwischen fiktiver und tatsächlicher Bilanz eines produktiven Dichterlebens entfaltet: In der größten literarischen Gattung hat sich Martial zwar nicht betätigt, doch in der kleinsten Gattung legt er mit Abstand das größte Gesamtwerk vor.

Das Epos zieht Martial in Epigramm 12.94 als Ausgangspunkt und wesentliche Bezugsgröße für die Konstruktion einer humorvoll fiktionalisierten Dichtervita heran, die es ihm ermöglicht, im Rückblick auf sein Leben den Rang des größten Vertreters einer ganzen Gattung geltend zu machen. Die Motive der *palma* (V. 10) und der Verfolgung durch Tucca, die ganz wesentlich auf die Frage abzielt, wie man eine Nische finden und sie gegenüber Mitbewerbern behaupten kann, markieren den Anspruch des Dichters auf eine distinktierte Position auf dem Feld der Literatur. Die diskursive Integration des Epos erzeugt also nicht nur eine kontrastreiche epigrammatische Situation, deren Potential der Dichter in einer dynamischen Bewegung durch die Gattungshierarchie vollständig ausschöpft. Vielmehr ist sie auch Teil einer Strategie der Behauptung und Mehrung von Prestige des Epigrammatikers im Rahmen einer im Epigrammbuch öffentlich gemachten Selbstinszenierung.

Während Martial das Epos in Epigramm 12.94 vom Ende seines Werkes aus in den Blick nimmt, tut sein Zeitgenosse Statius (*ca. 50; † ca. 96)¹¹ dies in den Silven, einer in fünf Büchern publizierten Sammlung von Gelegenheitsgedichten, gleich zu Beginn der *praefatio* zum ersten Buch:

⁸ Vgl. NEGER 2012, 208; CANOBBIO 2014, 456 f., der außerdem herausarbeitet, dass Martial sich die grundsätzliche Fähigkeit, in allen Gattungen zu schreiben, beilegt. Wenn man bedenkt, dass Martial in seinen Epigrammen auf all diese Gattungen zurückgreift, liest sich Mart. 12.94 als programmatische Aussage über das integrative Potential der Gattung Epigramm.

⁹ Für epigrammatische Verarbeitungen der Vita Vergils vgl. Mart. 8.55 (56).17–20 und das berühmte Grabepigramm aus der *Vita Suetoni/Donati* (s. dazu ausführlich u. ab Seite 109).

¹⁰ Die *Aeneis* umfasst insgesamt 9.896 Verse, das macht pro Buch durchschnittlich 824,7 Verse.

¹¹ Zu Statius' Leben und Werk einschl. Chronologie vgl. insbes. COLEMAN 1988, xv–xx.

Diu multumque dubitavi, Stella iuvenis optime et in studiis | nostris eminentissime, qua parte et voluisti, an hos libellos, | qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate flux|erunt, cum singuli de sinu meo pro<dierint>, congregatos ipse | [5] dimitterem. quid enim o<pus eo tempore hos> quoque auctoritate | editionis onerari, *quo adhuc pro Thebaide mea, quamvis me | reliquerit, timeo? sed et Culicem legimus et Batrachoma|chiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrum poeta|rum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.*

4 add. Saenger cum aliis; spat. M 5 item

Lange und viel habe ich gezaudert, mein junger Stella, Du in jedem beliebigen Gebiet unserer Studien so überragendes Ausnahmetalent, ob ich wohl diese kleinen Schriften, die mir in einem plötzlichen Feuereifer und einer gewissen Lust am Eilen aus der Feder flossen, indem sie eines nach dem anderen meiner Brust <entsprangen>, zusammenstellen und selbst herausgeben sollte. Weshalb <hätte ich sie> denn ebenfalls mit der Geltung einer Edition belasten sollen, <zu einem Zeitpunkt>, an dem ich noch immer um meine Thebais fürchte, obwohl sie mich schon verlassen hat? Doch wir lesen auch die Mücke und erkennen den Frosch<mäuse>krieg an und unter den berühmten Dichtern gibt es niemanden, der seinen Werken nicht auch etwas in heitererem Stil spielerisch vorangestellt hätte.¹²

Stat. silv. 1.pr.1–9

Statius eröffnet die Widmung des ersten Silvenbuches an seinen Patron Aruntius Stella mit einer bemerkenswerten Kombination von Bescheidenheitsgesten und Zurschaustellung von *auctoritas* als arrivierter Epiker. Zunächst berichtet der Dichter, dass er lange gezögert habe, seine kleinen Dichtungen (*libelli*; Z. 2)¹³ – die er, wie er im Anschluss an die zitierte Stelle ausführt, zuvor bereits einzeln den jeweiligen Adressaten zukommen ließ – ein zweites Mal, nun zusammengefasst in einer Gedichtsammlung zu publizieren.¹⁴ Statius' Zögern scheint dabei zunächst darauf zu beruhen, dass die spontane Kurzfristigkeit, in der die Silven entstehen, ihm kaum Zeit zum elaborierten Ausfeilen seiner Gedichte lässt.¹⁵ Dieses Argument ist freilich eine geschickte *captatio benevolentiae*, die unter dem Deckmantel höflicher Bescheidenheit die Meisterschaft des Dichters darin herausstellt, seine Gedichtadressaten in kürzester Zeit mit hochgradig raffinierten und teils auch überraschend umfangreichen

¹² Silven-Text einschließlich Zeilenzählung nach COURTNEY 1990; textkritischer Apparat nach SHACKLETON BAILEY 2003; Übersetzung durch den Verfasser.

¹³ Gegen ein durchschnittlich 6,1 Verse langes Martial-Epigramm steht eine im Mittel 121,6 Verse lange Silve bei 32 Silven mit insgesamt 3.892 Versen; die kleinste Silve umfasst 16 Hexameter (5,4, *Somnus*), die längste 293 (5,3, *Epicedion in patrem suum*; Grundlage der Statistik ist COURTNEY 1990).

¹⁴ Vgl. zur doppelten Publikation der Silven RÜHL 2006, 83–141, insbes. 135–137; eine Ausnahme bildet die erst mit dem Silvenbuch überreichte, unten in Kapitel 3 detailliert besprochene Silve 4.4 (vgl. *silv.* 4.pr.9 f.).

¹⁵ Vgl. zum Aspekt der Schnelligkeit seiner Silvendichtung JOHANNSEN 2006, 316–322; zum Verhältnis dieser Schnelligkeit zum kallimacheisch-neoterischen *limae labor* MERLI 2013, 178–190 u. ROSATI 2015. Vgl. zur *festinatio* in den Silven und bei Martial MERLI 2017.

Gelegenheitsgedichten zu erfreuen.¹⁶ Neben der Schnelligkeit der Silvendichtung begründet Statius sein Zögern damit, dass er um die *Thebais* bange, konkret offenbar um deren Aufnahme beim Publikum.¹⁷ Damit spricht Statius sein Hauptwerk an, sein nach eigenen Angaben in zwölfjähriger Kleinarbeit entstandenes Epos auf den Kampf der Sieben gegen Theben in zwölf Büchern und über 10.000 Hexametern,¹⁸ das er höchstwahrscheinlich im Jahr 92 und mit Sicherheit noch vor der Publikation des ersten Silvenbuches veröffentlichte (*Thebaide mea, quamvis me reliquerit*; Z. 6 f.).¹⁹ Der Text legt in einer mit *sed* (Z. 7) eingeleiteten argumentativen Wendung allerdings nahe, dass es dem Dichter mit Blick auf sein Epos nicht an Selbstbewusstsein mangelt, denn indem er als literaturhistorischen Präzedenzfall für die Publikation von Dichtung in heiterem Stil die beiden parodistischen Kleinepen *Batrachomyomachia* und *Culex* heranzieht, familiarisiert sich Statius geschickt mit Homer und Vergil, denen die beiden Miniaturepen in der zeitgenössischen Literatur als Jugendwerke zugeschrieben wurden.²⁰ Wenn Statius' Silven in ihrer Zugehörigkeit zur poetischen Kleinform der *Batrachomyomachia* und dem *Culex* entsprechen²¹, dann vergleicht er damit letztlich seine *Thebais* mit den homerischen Epen und der *Aeneis*. Wie zuvor schon im Schluss der *Thebais* selbst artikuliert Statius in der *praefatio* zum ersten Silvenbuch also unter dem anfänglichen Anschein bescheidener Zögerlichkeit letztlich sein ambitioniertes Selbstbewusstsein, durch sein Epos mit den größten Epikern in Konkurrenz treten zu können und somit selbst ein Anwärter auf den distinguierten Rang eines *poeta illustris* vom Format Homers oder Vergils zu sein (Z. 8 f.).²²

Doch bei aller Annäherung an Homer und Vergil stellt die markante Wendung *aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit* (Z. 9) auch einen wesentlichen Unterschied zwischen den Werkchronologien Homers und Vergils gegenüber derjenigen des Statius heraus: Einer Aszendenzbewegung vom Kleinen und Geringfügigen zum Großen und Bedeutenden folgend sind die *Batrachomyomachia* und der *Culex*

16 Für die fast 300 Hexameter umfassende Silve 1.2, ein Hochzeitsgedicht für den Widmungsträger Stella, behauptet Statius z. B. nur zwei Tage gebraucht zu haben (*silv.* 1.pr.20–23).

17 Laut *Iuv.* 7.82–86 waren Lesungen aus der *Thebais* ein Publikumserfolg.

18 Zur zwölfjährigen Arbeit an der *Thebais* vgl. Stat. *Theb.* 12.811 f. (*o mihi bisseos multum vigilata per annos | Thebai*).

19 Vgl. COLEMAN 1988, xvi f., die eine gemeinsame Publikation von *silv.* 1–3 nach Januar 93 ansetzt; von einer getrennten Publikation der Bücher 1–3 gehen aus: VAN DAM 1984, 3 m. Anm. 27 (Buch 1 im Jahr 91 oder 92) und NAUTA 2002, 285–289 (Buch 1 im Jahr 92).

20 Vgl. zur *Batrachomyomachia* (Umfang: 303 V.) Mart. 14.183 (*Homeri Batrachomyomachia*), zum *Culex* (Umfang: 414 V.) Mart. 8.55 (56).20, 14.185 (*Vergili Culex*), Stat. *silv.* 2.774 (*Culicis Maroniani*). Zur Stilisierung des *Culex* als Jugendwerk vgl. mit kurzer Betrachtung auch der *Batrachomyomachia* SEELENTAG 2012, 19–21. Zur Zuschreibung des *Culex* an Vergil im 1. Jh. n. Chr. vgl. ZOGG 2015, 207–213.

21 Zur Statius' und Martials Indienstnahme der *Batrachomyomachia* und des *Culex* als Repräsentanten der poetischen Kleinform vgl. BONADEO 2015 u. dies. 2017.

22 Vgl. GIBSON 2006 b, 165. Zum Schluss der *Thebais* und der dortigen Selbstinszenierung des Dichters s. u. ab Seite 107.

als Homers und Vergils Hauptwerken spielerisch vorangestellte Frühwerke zu denken. Statius hingegen durchkreuzt diese Aufstiegsbewegung, indem er sein kleineres Werk, das teilweise zeitgleich zu den letzten Jahren seiner Arbeit an der *Thebais* entstand, nicht etwa vor, sondern erst nach seinem großen Hauptwerk publiziert. Das Verb *praeludere* steht also in einer reizvoll paradoxen Spannung zu Statius' tatsächlicher Werkchronologie und stellt im Vergleich mit Homer und Vergil deutlich den Ausnahmecharakter erstens seiner kleinen Dichtungen als Werk eines reifen statt jugendlichen Dichters²³ und zweitens seiner distinktiven, gleichzeitigen Tätigkeit als Dichter der Kleinform und der Großform heraus.²⁴ Die Silven sind somit von Beginn des ersten Buches an als Sammlung markiert, der die *auctoritas*, die Geltung, der *Thebais* und des Epikers Statius ebenfalls *auctoritas* verleiht (vgl. *quoque auctoritate editionis onerari*; Z. 5 f.).²⁵ Über diese öffentlichkeitswirksame Behauptung von *auctoritas* hinaus deutet die *praefatio* als paratextuelle Rahmung, die wesentlich die Erwartungshaltung steuert, mit der die Leserschaft an die Gedichtsammlung herantritt, bereits an, dass das Epos und der Epiker Statius auch in den einzelnen Silven immer wieder eine wichtige Rolle spielen.²⁶

In der Zusammenschau von Epigramm 12.94 und der *praefatio* des ersten Silvenbuches zeigt sich, dass sowohl Martial als auch Statius mit je unterschiedlichen Implikationen den Stellenwert ihrer kleinen Dichtungen und ihren eigenen, distinktierten Standpunkt im Feld der Literatur in Relation zur größten poetischen Gattung, dem Epos, bestimmen. Solchen und ähnlich gelagerten Strategien von Rollenkonstruktion durch das Epos nachzuspüren und deren Stellenwert für die Gesamtinterpretation der jeweiligen Texte zu ermitteln, ist das Anliegen dieser Untersuchung, deren Fragestellung, Methodik und Gliederung auf den folgenden Seiten näher vorgestellt wird.

²³ Vgl. zu den Silven als „mature work“ NEWLANDS 2008, 236.

²⁴ Anders NEWLANDS 2008, 236, die in *praeluserit* die Ankündigung eines zweiten Epos durch Statius sieht. ARICÒ 1972, 50–52 u. ders. 2008, 2–4 sowie, ihm folgend, BONADEO 2015, 100 f. u. dies. 2017, 159 fassen *praeludere* nicht als paradox-chronologische, sondern als gattungstaxonomische Aussage auf. Beide Perspektiven müssen sich allerdings nicht ausschließen, sondern werden von Statius in ein markiertes Spannungsverhältnis gesetzt. Vgl. zu *praeludere* auch Stat. Ach. 1.19 (Achilleis als *praelusio* für ein Epos auf Domitian) und auch den markanten Anfang des *Culex* (*lusimus ... lusimus*; *Culex* 1–3) mit SEELENTAG 2012, *ad loc* zur poetologischen Dimension von *ludere*. — Die Gleichzeitigkeit von Silvendichtung und Epik thematisiert Statius besonders deutlich in Silve 4.4 (s. dazu ausführlich Kapitel 3.2).

²⁵ Vgl. BONADEO 2017, 161.

²⁶ Zur paratextuellen Funktion der *praefationes* in den Silven und Martials *Epigrammaton libri* vgl. JOHANNSEN 2006, insbes. 35–51; vgl. zu den Silven-*praefationes* auch NEWLANDS 2008.

1.2 Fragestellung

Die vorliegende Untersuchung befasst sich mit Prozessen literarischer Rollenkonstruktion durch das Epos in der Kleinform. Dabei gehe ich anhand von detaillierten Fallstudien zu Stat. *silv.* 2.3 und 4.4 sowie Mart. 9.50, 7.27 und 11.69 der Frage nach, wie Martial in seinen Epigrammen und Statius in den Silven intertextuelle Bezüge auf das Epos dazu einsetzen, den in den Gedichten präsenten Figuren und Adressaten, aber auch sich selbst bzw. ihren Autoren-*personae* spezifische Eigenschaften bzw. Rollen zuzuschreiben. Die *Silvae* und die *Epigrammaton libri* sind eine besonders vielversprechende Grundlage für eine vergleichende Untersuchung zur Einbettung epischer Elemente und zu ihrer Funktion in kleiner Dichtung, weil sie weitestgehend zeitgleich und unter gleichen sozioökonomischen Rahmenbedingungen entstanden sind: Martial und Statius sind Zeitgenossen und verdienen beide als Berufsdichter im Kontext der flavischen Literaturpatronage ihren Lebensunterhalt. Neben dieser Vergleichbarkeit in ihrer zeitlichen und ökonomischen Verortung sind es allerdings auch die eklatant divergierenden Gattungswahlen der beiden Dichter, die eine gemeinsame Behandlung mit Blick auf das Epos in der Kleinform attraktiv machen: Während Martial ausschließlich Epigramme publizierte und sich, wie eben zu sehen war, teils auch explizit vom Epos distanziert, ist Statius Autor eines abgeschlossenen und eines begonnenen Epos – der *Thebais* und der *Achilleis* – und parallel zu seiner Tätigkeit als Epiker auch als Autor von Gelegenheitsgedichten tätig. Im Zusammenhang dieser unterschiedlichen Gattungs- bzw. Lebenswahlen stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich der Zugriff auf das Epos aus der Kleinform heraus bei beiden Autoren unterscheidet.

1.3 Einordnung in die Forschungsliteratur

Während eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur in den Analysekapiteln erfolgt, werden auf den folgenden Seiten zur Einordnung des Projektes grundlegende Positionen der Forschung zur Frage nach dem Verhältnis der *Epigrammaton libri* und der Silven zum Epos zusammengestellt. Dass Statius' Gelegenheitsgedichte in einem besonderen Maße von epischen Elementen beeinflusst sind, ist keineswegs eine neue Beobachtung, sondern, wie die kompakten Forschungsüberblicke bei VAN DAM und GIBSON zum Thema zeigen, immer wieder festgestellt worden.²⁷ So spürt beispielsweise schon ZIEHEN im ausgehenden 19. Jh. – noch vor

²⁷ Vgl. GIBSON 2006 b, 163; VAN DAM 2006, 185 mit Anm. 1.

VOLLMER, der das Epos überraschenderweise nicht zu den wesentlichen Modellen für die Silven zählt – „Epiciten“ in den Silven nach.²⁸

HARDIE bezeichnet die Silven als grundlegend vom Epos geprägt und spricht mit Blick auf die enkomiastische Funktion der meisten Gedichte in der Sammlung von „*praise in the epic style*.“²⁹ Alleine der Hexameter, den Statius für 26 von 32 Silven verwendet, wurde in der Antike geradezu *per definitionem* mit dem Epos assoziiert;³⁰ doch noch deutlich konkreter führt HARDIE die Silven in ihrer Eigenschaft als repräsentative Preisdichtung für Patrone plausibel auf die im Hellenismus begründete Tradition panegyrischer Epik bzw. Hexameterdichtung zurück, die er auch als Ausgangspunkt für das römische politisch-historische Epos und Dichtungen wie den *Panegyricus Messallae* oder die *Laus Pisonis* benennt:

Despite its use in other branches of literature, the hexameter always retained its grandiose and heroic associations; it remained, above all, the metre of epic. [...] The *Silvae* are ‘epic’ in vocabulary, phraseology and tone; and the poems deploy a wide range of epic-style devices, including scene-setting, speeches, set-piece conventions, and so on. It is the key signpost to the origins and affinities of the *Silvae*. It derives from a tradition of Greek praise in the epic style...³¹

HARDIE räumt zwar ein, dass Preisdichtung auch in anderen Formen, z. B. im epideiktischen Epigramm alexandrinischer Provenienz prominent vertreten war und dass die hellenistische panegyrische Epik ähnlich wie auch ihr römisches Pendant zum größten Teil nicht überliefert ist. In seiner konzisen synoptischen Betrachtung verschiedener Quellen und Texte vom 4./3. Jh. v. Chr. bis hin ins 4./5. Jh. n. Chr. reiht er die Silven aber dennoch plausibel in eine im Hellenismus einsetzende und im römischen Raum enorm an Tragweite gewinnende Entwicklung panegyrischer Hexameterdichtung ein.

Neben der öffentlichen Lebenssphäre wendet Statius epische Modelle allerdings in markanter Weise auch auf den Bereich des Privatlebens und des *otium* an.³² In ihrer

²⁸ Vgl. ZIEHEN 1896 und die Auslassung bei VOLLMER 1898, 25 f. Vgl. dazu VAN DAM 2006, 185.

²⁹ Vgl. die Überschrift des gleichnamigen Kapitels in HARDIE 1983, 85–91.

³⁰ Vgl. auch GIBSON 2006 b, 183: „[E]pic is never far from our consciousness. This is partly an effect of the hexameter metre used in most of the *Silvae*, but it is also an effect of content.“ Zum Hexameter als epischem Versmaß vgl. z. B. Hor. *ars* 73 f. mit BRINK 1971, 163.

³¹ HARDIE 1983, 86. Vgl. dazu CANKI 1986, 2686–2698, der feststellt, dass sich Sprache und Stil der Silven nicht wesentlich von denjenigen der *Thebais* unterscheiden.

³² Vgl. zum *otium* im Allgemeinen FECHNER/SCHOLZ 2002; zu sozialer Distinktion im *otium* der Oberschicht vgl. KÜNZER 2016, 179–203 u. dies. 2018, jeweils am Beispiel Plinius’ d. J. Vgl. zur Darstellung des *otium* in den Silven NAUTA 2002, 308–323 und RÜHL 2006, 33–39. Das Konzept eines mit Kultur und Literatur befassten *otium* ist zumal auch für den Teil der flavischen Oberschicht, deren Sozio-gramm Statius mit den Silven erstellt, von besonderer Bedeutung. Dass die Silven Begebenheiten aus dem *otium* der Adressaten ostentativ in die Öffentlichkeit bringen, macht ganz wesentlich den Stellenwert dieser Dichtung als prestigeträchtiges symbolisches Kapital im Sinne BOURDIEUS aus.

Untersuchung zur Rolle der Mythologie in den Silven betont SZELEST gerade auch mit Blick auf private Anlässe „den Einfluss, den die epische Dichtung auf unsere Sammlung ausgeübt“ habe, denn das bei Statius zu beobachtende, enge Verhältnis zwischen Menschen- und Götterwelt sei vor allem für die Epik charakteristisch.³³ Diesen Übergang des Mythos auf die Gegenwart („il trapasso del mito all’attualità“) betrachtet auch PEDERZANI in einer Studie zur Silve 1.2: Die dort geleistete, enkomiastische Inszenierung der Brautleute Stella und Violentilla bezeichnet sie als eine private Form des Epos („una forma privata di epos“) in einem alltäglichen Kontext.³⁴

Die wichtigsten Beiträge jüngerer Zeit, die sich schwerpunktmäßig und in einer systematischen Perspektive mit der Frage nach der Rezeption des Epos in den Silven befassen, sind die Aufsätze von TAISNE, VAN DAM und GIBSON.³⁵ TAISNE betrachtet die Rolle von *exempla*, von vorbildlichen Figuren, die Statius durch „*citations épiques*“ insbesondere den Epen Homers und Vergils entnimmt und mit Blick auf die unterschiedlichsten Situationen mit den in den Silven angesprochenen bzw. inszenierten Personen ins Verhältnis setzt.³⁶ Darüber hinaus beschäftigt sie sich mit der expliziten Reflexion der Produktion von Epen in den Silven und dabei insbesondere mit Statius’ Selbstinszenierung als Epiker, der sich Dank der *Thebais* und der *Achilleis* mit den größten Vertretern seiner Zunft – allen voran Vergil – messen kann.³⁷ Insgesamt zeigt TAISNE, dass epische Modelle eine breite Anwendung auf diverse Orte, Situationen und Personenkreise finden – darunter die Adressaten der Gedichte, ihr persönliches Umfeld und der Dichter selbst.

VAN DAM befasst sich mit dem Sonderfall der von ihm so genannten „multiplen Imitation epischer Modelle in den Silven“, also mit Passagen in den Silven, die gleich auf mehrere epische Prätexte zurückgreifen, und betrachtet dabei Rekurse auf Homer, Vergil, Lucan, Valerius Flaccus, Silius Italicus und die *Thebais*.³⁸ Zwei Aspekte seiner Untersuchung sind für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz: Erstens zeigt VAN DAM auf, wie dicht Statius in den Silven bisweilen Referenzen auf unterschiedliche Epen überlagert – eine Technik, die VAN DAM z. B. im letzten Viertel der Silve 1.4,

³³ SZELEST 1972, 316. Ebd. 311 benennt sie als Anwendungsbereiche des Mythos in den Silven Invokationen, Apostrophen, Metaphern und Vergleiche bzw. *exempla* und gibt daraufhin jeweils zahlreiche Beispiele.

³⁴ Vgl. PEDERZANI 1991, 30 und ebd. 24 zur Neuerung, die es darstellte, ein Epithalamion, das vor Statius mit Ehepaaren aus dem Mythos oder Herrschergeschlechtern befasst war, Privatpersonen zu widmen.

³⁵ Vgl. TAISNE 1996, VAN DAM 2006, GIBSON 2006 b.

³⁶ Vgl. TAISNE 1996, 217–224.

³⁷ Vgl. ebd., 224–232; für den Aspekt der Rivalität mit anderen Epikern, allen voran Vergil, ebd. 231 f. mit dem allgemeinen Verweis auf Horaz, Tacitus und Quintilian als poetologische und rhetorische Vergleichspunkte dieses „*désir de rivaliser*.“ Für die Präsentation des Dichters in den Silven vgl. auch NAUTA 2008.

³⁸ Vgl. VAN DAM 2006.

dem Gedicht auf die Genesung des Rutilius Gallicus, herausarbeitet, wo der Dichter über zwanzig Verse hin vielfältige Bezüge auf Homer, Vergil, Silius und Lucan miteinander verwebt.³⁹ Zweitens zeigt VAN DAM auf, dass epische Rekurse, zumal auf Vergil, teilweise extrem knapp – oft nur im Umfang von zwei Wörtern – ausfallen können, und dass weniger durchsichtige Rekurse regelmäßig vorab angedeutet bzw. markiert werden.⁴⁰

GIBSON nimmt in seiner Untersuchung epischer Elemente in den Silven vor allem die Inszenierung des Kaisers Domitian und verschiedene Abschiedsszenen in den Blick. Zum Umgang des Dichters mit dem Kaiser in den Silven betont GIBSON die paradoxe Diskrepanz, die zwischen der in den *praefationes* zu den Büchern 1 und 4 thematisierten, vorgeblichen Unzulänglichkeit der Silven und den jeweils unmittelbar nachfolgenden Silven 1.1 und 4.1–3 auf Domitian besteht, die intensiv auf epische Modelle zurückgreifen und dabei auf eine Inszenierung von Größe und Macht des Kaisers abzielen.⁴¹ In diesem Zusammenhang zieht GIBSON folgende, für den Stellenwert der Silven wesentliche Bilanz:

Domitian's presence, not only in poems actually about him (1.1, 4.1–3), but also elsewhere [...], reminds us that the *Silvae* engage with material which is apparently loftier than the actual epic poems of Statius. Though Statius expresses anxiety about the difficulty of writing about the emperor in *Silv.* 4.4 and in the proems to the *Thebaid* and *Achilleid*, Domitian has a far larger presence in the *Silvae* than in the epics themselves.⁴²

Insgesamt – also auch über die mit Domitian befassten Gedichte hinaus – sieht GIBSON in den vielen epischen Elementen in den Silve eine Strategie zur Aufwertung der eigenen Dichtung.⁴³ Dieser Ansatz ist insbesondere mit Blick auf die enkomiastische, überhöhende Inszenierung, die vielen Gedichtadressaten in den Silven zuteil wird, relevant. Das Epos wird in solchen Texten als Gattung evoziert, die in bestimmten Kontexten regelmäßig enkomiastische bzw. panegyrische Funktion übernimmt.

³⁹ Vgl. für das Beispiel Stat. *silv.* 1.4 VAN DAM 2006, 189–196.

⁴⁰ Vgl. ebd., 205: „less conspicuous pre-texts are regularly announced by a hint earlier in the poem.“ Diese Form der Markierung von Intertextualität lässt sich mit HELBIG 1996, 101 f. als „Addition“ bezeichnen, als „amplifikatorische Bezugnahme auf unterschiedliche Segmente eines Referenzwerkes.“

⁴¹ Vgl. zu den an Domitian gerichteten Silven insbes. NEWLANDS 2002 und KREUZ 2016, 49–317.

⁴² GIBSON 2006 b, 173.

⁴³ Vgl. ebd., 183. Dass diese Strategie allerdings eine Antwort auf eine tatsächlich an Statius herangetragene Kritik darstellen soll, wie Statius es die Leserschaft vor allem in *silv.* 1.pr. und 4.pr. glauben machen will und wie GIBSON anzunehmen scheint, möchte ich allerdings in Frage stellen. Gerade die *praefationes* sind Orte einer hochgradig elaborierten und artifiziellen Rollenkonstruktion des Autors, für den auch eine u. U. nur antizipierte oder fiktive Kritik bestimmte Selbstzuschreibungen ermöglicht – z. B., wie oben angesprochen, im Sinne einer Bescheidenheit suggerierenden *captatio benevolentiae*, die letztlich aber in einem reizvoll diskrepanten Verhältnis zur tatsächlichen Qualität der Silven steht.

In ihrem Beitrag zur „Bibliothek“ des Statius, also zu den in den Silven auftretenden Literaten und Texten befasst sich BONADEO an erster Stelle mit Homer und vor allem Vergil, der, wie auch sie feststellt, der wichtigste Fixpunkt der Selbstinszenierung des flavischen Dichters ist.⁴⁴ Neben anderen nicht-epischen Dichtern untersucht BONADEO aber auch, wie Statius in den Silven auf Hesiod, Ennius, Lukrez und zumal auch Lucan rekurriert, der in Silve 2.7 eine besonders explizite und bevorzugte Würdigung durch Statius erfährt.⁴⁵

Mit den Silven – und auch Martials Epigrammen – in ihrer Eigenschaft als Kleinform und ihrem Verhältnis zum Epos befassten sich zuletzt insbesondere CANOBBIO und BONADEO.⁴⁶ CANOBBIO bezeichnet die Silven im Gegensatz zum klar umrissenen Epos und zum schon weniger einfach, aber immerhin dennoch als Gattung definierbaren Epigramm als nur schwierig zu fassende Gattung.⁴⁷ Während früh bereits VOLLMER, zuletzt aber auch NEWLANDS von den Silven als innovativer, neuer Gattung okkasioneller Dichtung ausgehen,⁴⁸ spricht BONADEO von einem „*non-genre*“ der Silven: Ausgehend vom eingangs besprochenen Vergleich der Silven mit der *Batrachomyomachia* und dem *Culex* (silv. 1.pr.7–9), geht sie davon aus, dass die Silven dort nicht als Gattung, sondern als Teil einer allgemeinen Kategorie von *minora*, als über bzw. außerhalb von Gattungen rangierende Kategorie präsentiert würden, während das Epos als „Ur-“ bzw. „Hypergattung“ identifiziert würde, aus der sich alle anderen poetischen Formen speisten.⁴⁹ Die Silven entziehen sich aber nicht zuletzt auch deshalb einer klaren Gattungsdefinition, weil sich die einzelnen Gelegenheitsgedichte auch jenseits von Rekursen auf das Epos oftmals durch eine ausgeprägte gattungsübergreifende Intertextualität auszeichnen. In diesem Zuge treten in den Silven regelmäßig diverse Gattungen in einen intensiven Dialog, wobei dazu teils auch spezifisch okkasionelle und rhetorisch normierte *genres of content* im Sinne von CAIRNS wie z. B. Geburtstags-, Abschieds- und Hochzeitsgedicht gezählt werden, deren Status als Gattung zumal im Vergleich mit dem Epos aber wesentlich schwächer einzustufen ist.⁵⁰

⁴⁴ Vgl. BONADEO 2013, 38–45. Vgl. zu Homer und Vergil als „absolute Bezugsgrößen“ des Dichters außerdem auch JOHANNSEN 2006, 331–335.

⁴⁵ Vgl. BONADEO 2013, 45–60. Vgl. zur Silve 2.7 NEWLANDS 2011 c.

⁴⁶ Vgl. CANOBBIO 2014 u. 2017; BONADEO 2015 u. 2017.

⁴⁷ Vgl. CANOBBIO 2014, 465 u. ders. 2017, 116. Das Epos bezeichnet er als „genere dell'identità forte e ben riconoscibile“, das Epigramm als „genere in via di definizione e di legittimazione“ und die Silven als „genere di ardua definizione“.

⁴⁸ Vgl. VOLLMER 1898, 26; NEWLANDS 2011 a, 9.

⁴⁹ Vgl. BONADEO 2017, 161 – mit Verweis auf Arist. *poet.* 4 (1448b.34–1449a.2; Entwicklung von Tragödie und Komödie aus den homerischen Epen); Quint. *inst.* 10.1.46 (Metapher von Homer als Ozean, aus dem sich alle Flüsse, d. h. alle anderen Formen von Literatur speisen) – und ebd. 164 f. Vgl. dazu auch die Ausführungen in dies. 2015.

⁵⁰ Vgl. zu den letztlich auf Menander Rhetor basierenden *genres of content* CAIRNS 1972 und für diese Bezeichnung ders. 1992, 65. Für eine Anwendung der von Menander Rhetor entwickelten Kategorien auf die Silven vgl. z. B. HARDIE 1983, insbes. 103–118 und PEDERZANI 1995, die z. B. ebd. 157 u. 199

Anders als bei den Silven, zu denen es Beiträge gibt, die unmittelbar nach deren Verhältnis zum Epos fragen, gibt es abgesehen von den zuletzt besprochenen Beiträgen von CANOBBIO und BONADEO keine Untersuchungen, die sich ausschließlich mit dem Verhältnis von Martials Epigrammen zum Epos befassen. Das Epos gerät in der Martialforschung aber dennoch regelmäßig in den Blick, vor allem im Kontext diverser metapoetischer bzw. metaliterarischer Epigramme und – meist eng damit verknüpft – im Zusammenhang mit der Frage nach Martials Umgang mit der Mythologie. Mit den Epigrammen, in denen Martial – oft in polemischer Abgrenzung gegenüber fiktiven bzw. anonymen Kritikern – den am alltäglichen Leben ausgerichteten Inhalt und Stil, das teils obszöne Vokabular, den kleinen Umfang und andere Aspekte seiner Dichtung verteidigt, befassen sich schwerpunktmäßig DAMS, CITRONI, SULLIVAN und besonders fundiert BANTA in seiner Monographie zum Thema, die unten noch näher vorgestellt wird.⁵¹ In einer Untergruppe der oft explizit mit der Produktion und Rezeption bestimmter literarischer Gattungen befassten metapoetischen Epigramme – hier seien neben Mart. 3.50 und 4.29 vor allem Mart. 4.49, 5.53, 8.3, 9.50 und 10.4 genannt⁵² – distanziert sich Martial als Selbstvergewisserung der eigenen, kleinen Form von der Großform des Epos, aber auch der Tragödie. Diese oft als *recusatio* proklamierte Distanz, ja nachgerade Opposition, von Epigramm und epischer bzw. tragischer Großform konnten wir unter einer relativ allgemein gehaltenen, gattungstaxonomischen Perspektive oben bereits in Mart. 12.94 beobachten. Doch Martial begründet seine Position im literarischen System – ganz im Sinne seiner aktiv betriebenen Selbstverortung und Selbstinszenierung – oftmals erheblich deutlicher als im einleitenden Beispiel. So übt der Dichter wiederholt polemische Kritik am geschwollenen Stil von Epik bzw. Tragödiendichtung und überhaupt mythischen Stoffen, die dem Epigrammatiker zufolge mit der in seiner Dichtung angestrebten Lebensnähe unvereinbar sind.⁵³ Man vergleiche dazu Aussagen wie *a nostris procul est omnis vesica libellis, | Musa nec insano symmate nostra tumet* (Mart. 4.49.7 f.) und das viel zitierte Distichon *non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque | invenies: hominem pagina nostra sapit* (Mart. 10.4.9 f.).

Dass solche poetologischen Aussagen zu einer angeblichen stilistischen und inhaltlichen Unvereinbarkeit von Mythos und Epigramm mit Blick auf Martials sonstige epigrammatische Praxis allerdings nur eingeschränkt als strikt umgesetzte Programmatik verstanden werden darf, verdeutlichen nicht nur die Namensverzeichnisse der Textausgaben, sondern nicht zuletzt die Untersuchungen von CORSARO, SZELEST

von der Silve 2.3 als Mischung von Ekphrasis, Aition, Genethliakon, Enkomion spricht und ebd. 228 KROLLS Begriff der „Kreuzung der Gattungen“ aufgreift. Vgl. dazu BONADEO 2010, 146 f.

51 Vgl. DAMS 1970, 175–210; CITRONI 1968; SULLIVAN 1991, 56–77 u. ders. 1993, 153–155; BANTA 1998.

52 Vgl. für diese Zusammenstellung BANTA 1998, 165, Anm. 33., wo er zu Mart. 3.50 noch Mart. 3.44 u. 3.45 zählt, wobei in den letzteren beiden Gedichten die lästigen Rezitationen des fiktiven Adressaten Ligurinus, anders als in Mart. 3.50, noch nicht eindeutig als epische Dichtung zu erkennen sind.

53 Vgl. hierzu z. B. CITRONI 1968, 273.

und PERRUCCIO zur Mythologie bei Martial: Hunderte von mythologischen Figuren treten bei Martial in hunderten von Epigrammen auf.⁵⁴ Im Kontext von okkasionell gebundenen Epigrammen spricht SZELEST von der „Einbürgerung“ dieser Figuren in die „reale Welt“.⁵⁵ Die Diskrepanz zwischen der poetologisch behaupteten Distanzierung und der praktisch vollzogenen Integration des Mythos, die SZELEST in ihrem Festhalten an einer vermeintlichen Verbindlichkeit der ‚programmatischen‘ Aussagen gegen mythologische Stoffe in Bedrängnis bringt,⁵⁶ fasst PERRUCCIO in seinem Beitrag zu anti-mythologischer Polemik bei Martial griffig in folgender Formel zusammen: „Potremmo suggerire, rischiando una semplificazione eccessiva, che gli epigrammi ‚anti-mitologici‘ tendono a parlare *di* mitologia, tutti gli altri *in* mitologia.“⁵⁷

In seiner Untersuchung zur literarischen Apologie bei Martial arbeitet BANTA sorgfältig heraus, dass ein performativer Selbstwiderspruch allerdings nicht nur zwischen poetologischen Aussagen und literarischem Befund, sondern in der Figur der *praeteritio* bzw. der *recusatio* bereits innerhalb vieler der metapoetischen Epigramme selbst besteht.⁵⁸ So lehnt Martial Mythos und Großform beispielsweise in den bereits in Auszügen zitierten Epigrammen 4.49 und 10.4 überhaupt erst dadurch ab, dass er in Anknüpfung an die Lektüreerfahrungen seiner Leserschaft zahlreiche zumal mit der Großform konnotierte mythologische Figuren argumentativ in seine Gedichte integriert. Diese Form von *praeteritio* lässt sich besonders deutlich in Martials paradoxer Behauptung *non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque | invenies* (Mart. 10.4.9 f.) beobachten, durch die Kentauren, Gorgonen und Harpyien sehr wohl in Mart. 10.4 auftreten und zwar – flankiert durch weitere mythische Figuren – als ausschließlicher und deshalb problematischer Lesestoff des fiktiven Gedichtadressa-

54 Vgl. CORSARO 1973; SZELEST 1974; PERRUCCIO 2007, insbes. 76–100. SZELEST 1974, 297 gibt konkrete Zahlen an: Sie kommt in den Büchern 1–12 auf insgesamt 280 Namen mythischer Gestalten, die in 276 Epigrammen also mit 23,5 % fast einem Viertel der von ihr untersuchten Gedichte auftreten (vgl. zum angegebenen, gegenüber SZELEST korrigierten Prozentsatz BANTA 1998, 171, Anm. 46).

55 SZELEST 1974 zeigt, wie Martial in Metonymien, Antonomasien, Metaphern, Periphrasen, Apostrophen und Vergleichen bzw. *exempla* auf den Mythos zurückgreift und weist ebd. 309 darauf hin, dass Martial Vergleiche mythischen Inhalts in Lobgedichten insbesondere in hyperbolischer Wendung dazu einsetzt, „um hervorzuheben, dass Personen, Gegenstände und Ereignisse auf der Erde denen aus der mythischen Welt, mit denen sie verglichen werden, mindestens gleichkommen oder sie überbieten“ – eine Beobachtung, die sie in SZELEST 1972, 312 auch für Statius macht.

56 Vgl. SZELEST 1974, 309 mit Kritik durch BANTA 1998, 171, Anm. 47. Berechtigte Vorbehalte trägt BANTA ebd. 172 f. mit Anm. 49 auch gegen SULLIVAN 1991, 232, der davon ausgeht, dass mythologische Vergleiche bei Martial nur im Kontext des Kaiserkults wirklich eine Funktion erfüllten und dem Epigrammatiker einen subtilen Zugriff auf die Mythologie rundheraus abspricht.

57 PERRUCCIO 2007, 117, der ebd. 76–100 ein Survey anti-mythologischer Epigramme liefert. Ebd. 124 stellt er ähnlich wie SZELEST fest, dass Martial im Kontext enkomiasischer Dichtung Rekurse auf den Mythos teilweise auf ganz ähnlich Art und Weise wie auch Statius in den Silven als positiv konnotierten Bildspender für eine aufwertende Inszenierung von Patronen der flavischen Oberschicht einsetzt.

58 Zur *praeteritio* als wesentlicher Figur nicht nur im Kontext der *recusatio*, sondern allgemein der literarischen Apologie bei Martial vgl. BANTA 1998, insbes. 39 f.

ten Mamurra. Martial integriert die mythologischen Figuren zwar nicht in Form von elaborierten Narrativen, aber dennoch als Bezugsgröße für seine Selbstinszenierung als Epigrammatiker und somit als signifikanten Bestandteil des epigrammatischen Mikrokosmos. BANTA beschreibt solche Aneignungsprozesse als Integration der evozierten Stoffe und Gattungen in ein epigrammatisches Wertesystem, das er, u. a. auch ausgehend vom oben besprochenen Epigramm 12.94, an einem Standard der *vilitas*, der Geringfügigkeit, ausgerichtet sieht.⁵⁹ BANTA ist es auch, der mit Blick auf die thematische Reichweite der Epigrammdichtung eine grundsätzliche Relevanz des Epos als Bezugsgröße für Martials Epigramme benennt:⁶⁰

Epic and epigram especially stand at opposite ends of the hierarchy of genres, even though both make the same type of claim to comprehensivity of theme as a fundamental goal and standard. Thus in his corpus of epigram Martial is especially concerned with the epic genre as a competitor in thematic range.⁶¹

In seiner Aufstellung von besonders intensiv mit dem Epos befassten Epigrammen betont er, dass neben den oben genannten, oft in den Vordergrund gestellten eposkritischen Epigrammen zahlreiche Beispiele das Epos und seine Autoren in ihrer Größe und Qualität affirmieren.⁶²

Mit der Integration des Epos, vor allem aber konkreter Autoren epischer Dichtung in die Epigramme befassen sich NEGER und MINDT als Teilbereich ihrer jeweiligen Untersuchungen zur Repräsentation von Literatur und Literaten in Martials Epigrammen.⁶³ Beispielsweise finden sich in der von beiden Untersuchungen behandelten Bücher-Sequenz in den *Apophoreta* (Mart. 14.183–196), in der Martial eine ganze Handbibliothek auf 14 Monodisticha komprimiert, auch Homers, Vergils, Ovids und Lucans epische Werke wieder.⁶⁴ Aber auch in den zwölf *Epigrammaton libri* treten Homer, Vergil, Lucan und auch Silius Italicus mit ihren Epen auf, Martial integriert sie also, um es mit MINDT zu formulieren, in seinen epigrammatischen Kanon.

⁵⁹ Vgl. für diesen Ansatz BANTA 1998, *passim*, mit Blick auf die Integration von Mythologie und Großform insbes. 2–7 (zu Mart. 7.27), 72–84 (zu Mart. 4.49), 166–169 (zu Mart. 9.50), 178–188 (zu Mart. 10.4 und 10.5). Unter dem Schlagwort des „*vilitas-standard*“ (erste Nennung ebd., 68; Entwicklung des Konzepts: 87–103, insbes. 93 f.; Beispiele neben den ausführlich besprochenen Gedichten: 101, Anm. 81) macht BANTA deutlich, dass gerade die Perspektive der *vilitas* für die Inszenierung der Dichterperson und das jeweilige epigrammatische Argument von entscheidendem Vorteil sein kann.

⁶⁰ Vgl. ebd., 164 f.

⁶¹ Vgl. ebd., 165.

⁶² Vgl. ebd., Anm. 33 mit Verweis auf Mart. 1.61, 1.107, 3.20, 4.14, 5.5, 5.10, 7.63, 8.18, 9.86, 12.3, 12.11.

⁶³ Vgl. NEGER 2012, 272–311 und MINDT 2013 a, 85–101 zur *Aeneis*, 197–206 zu Lucan und Silius und 243–250 zur polemischen (und üblicherweise anonymen) Exklusion unbegabter Dichter. Vgl. außerdem MINDT 2013 b, 506–525 zu Homer in den *Epigrammaton libri*.

⁶⁴ Zur Bücher-Sequenz vgl. NEGER 2012, 30–48; MINDT 2013 a, 25–29.

1.4 Methodik der Untersuchung

Viele der bisher genannten Beiträge – und dies gilt insbesondere für diejenigen zu Martial – machen intertextuelle Bezüge zu epischen Prätexten gleich in einer ganzen Reihe von Epigrammen bzw. Silven dingfest und weisen dabei auftretende strukturelle und thematische Häufungen nach, ohne gleichzeitig auch noch die Effekte epischer Rekurse für eine umfassende Interpretation ganzer Gedichte berücksichtigen zu können. Ausnahmen bilden z. B. MALAMUD, die die Inszenierung des kaiserlichen Banketts in Silve 4.2 durch intertextuelle Bezüge auf die *Odyssee*, die *Aeneis* und die *Thebais* untersucht,⁶⁵ und BERNSTEIN, der in seiner Betrachtung der Silve 5.2 exemplarisch aufzeigt, wie gewinnbringend sich die Berücksichtigung der statianischen Bezüge auf das Epos gerade für das umfassende Verständnis einer einzelnen Silve und die Inszenierung der dort auftretenden Akteure auswirken kann.⁶⁶ So kann er zeigen, dass Statius den Rekurs auf epische Modelle im Interesse einer Imagekampagne für seinen Patron Crispinus einsetzt, dessen problematische Familiengeschichte durch epische exempla in den Tugenden des Adressaten angemessenes Gegengewicht erhält.

Der vorliegenden Untersuchung geht es darum, nachzuvollziehen, inwiefern der Rekurs auf das Epos eine Vielzahl an Perspektiven auf die jeweiligen Texte motiviert und informiert. Der Blick auf das Epos ist dabei Ausgangspunkt für möglichst umfassende Interpretationen ganzer Texte, unter besonderem Augenmerk auf der Inszenierung der in den Gedichten auftretenden Akteure. Dabei wird es insbesondere darum gehen, die wechselseitige Abhängigkeit der Rollenkonstruktionen der Dichter *personae* und der – bei Martial teils fiktiven – Adressaten bzw. Figuren herauszuarbeiten. Im einleitenden Beispiel Mart. 12.94 etwa braucht es als treibende Kraft für Martials Abstieg in die Niederungen der Gattungshierarchie den fiktiven Konkurrenten Tucca, der seinerseits durch den Anschluss an die Tradition des metaliterarischen Diskursfeldes der *recusatio* eine spezifische semantische Aufladung erfährt und als penetranter Nachahmer des Sprechers in der Rolle Apolls auftritt. In den im Folgenden untersuchten Gedichten, die noch um einiges tiefer gehend von epischen und meta-epischen Semantiken durchdrungen sind, ergeben sich dabei oft fein ausdifferenzierte, teils diffamierende (z. B. in Mart. 9.50), teils positiv besetzte Wert- und Rollenzuschreibungen, die unmittelbar mit der Selbstinszenierung der Dichter zusammenhängen. In diesem Sinne werden die untersuchten Texte gleichsam als Doppelportraits gelesen, wobei aber oft auch noch weitere Akteure in den Blick geraten.

⁶⁵ Vgl. MALAMUD 2007, die im Text einen deutlich kaiserkritischen Impetus angelegt sieht. Erhebliche Vorbehalte gegenüber dem Ansatz, in den Silven subversive Kritik an Domitian dingfest machen zu wollen, macht – mit ausführlichem Überblick über die Forschungsliteratur – differenziert und überzeugend KREUZ 2016, 49–72 geltend.

⁶⁶ Vgl. BERNSTEIN 2007.

Die nachfolgenden Analysen gehen von einem ausgeprägten Konstruktcharakter von Rollenzuschreibungen aus. Die über die in den Texten auftretenden Dichter-*personae* vermittelten Selbstinszenierungen werden dabei als Selbstkonstruktion im Sinne eines *self-fashionings* nach GREENBLATT aufgefasst.⁶⁷ In diesem Kontext greife ich insbesondere dann, wenn es um die Darstellung von Lebensleistungen und Lebensentwürfen geht, auch auf den Begriff der *imago vitae* zurück, den KRASSER auf Grundlage von Tac. *ann.* 15.62 zu den letzten Worten Senecas als Äquivalent zu GREENBLATTS Begriffsprägung auffasst:⁶⁸

Der Begriff *imago vitae*, der hier von Seneca benutzt wird, impliziert die Vorstellung eines bewußt gestalteten, auf ein bestimmtes, nachgerade exemplarisches Rollenbild hin geformten Lebens, einer Mischung aus Lebensführung und Lebensleistung, kurz, einer höchst artifiziellen Selbstkonstruktion, so daß man geradezu von einer Selbstmonumentalisierung sprechen könnte. Um es in der Terminologie Stephen Greenblatts auszudrücken, ließe sich die Vorstellung der *imago vitae* als römischer Begriff des *self-fashioning* fassen.⁶⁹

Über die auktoriale Selbstinszenierung hinaus gilt der Konstruktcharakter aber auch für die Darstellung der in den Texten auftretenden Adressaten bzw. Figuren und zumal auch für die Inszenierung von Statius' und Martials Patronen – womit ein wichtiger Kontext für die Produktion, Rezeption und Interpretation der Silven und Epigramme angesprochen ist.

Im Kontext der Literaturpatronage flavischer Zeit, die sich durch eine spezifisch utilitaristische Form von *amicitia* zwischen Patronen und Dichtern auszeichnet und wesentlich auf dem Prinzip eines reziproken Gabentausches beruht, sind Martials Epigramme und in besonderem Maße Statius' Silven, die fast alle an Patrone bzw. Kaiser Domitian gerichtet sind,⁷⁰ in literarisch vermittelte Wertschöpfungsprozesse eingebunden.⁷¹ Ausgehend von BOURDIEUS Konzeption differenzierter Kapitalsorten und deren wechselseitiger Transformierbarkeit haben RÜHL und ZEINER maßgeblich gezeigt, wie die Silven u. a. finanzielles Kapital für den Dichter schöpfen, indem sie das finanzielle, soziale, kulturelle und symbolische Kapital der Patrone zur Schau stellen bzw. es überhaupt erst sichtbar machen und somit teils erst generieren.⁷² Die

⁶⁷ Vgl. dazu insbes. GREENBLATT 1980.

⁶⁸ Vgl. Tac. *ann.* 15.62: *Ille interritus poscit testamenti tabulas; ac denegante centurione conversus ad amicos, quando meritis eorum referre gratiam prohiberetur, quod unum iam et tamen pulcherrimum habeat, imaginem vitae suae relinquere testatur, cuius si memores essent, bonarum artium famam tam constantis amicitiae <pretium> laturos.*

⁶⁹ KRASSER 2011 a, 145.

⁷⁰ Ausnahmen sind die Silven 5.3–5 (vgl. dazu GIBSON 2006 a).

⁷¹ Vgl. zu flavischen Literaturpatronage NAUTA 2002, ZEINER 2005, RÜHL 2006 u. 2015.

⁷² Vgl. insbes. ZEINER 2005, 13–43 und RÜHL 2006, 13–79. Für eine ausführliche methodische Einführung zu Statius als Dichter mit der Autorität, als „*licensed spokesperson*“ gesellschaftliche Distinktion zu vermitteln, ZEINER 2005, 45–74.

Silven, aber auch Martials enkomiastische Epigramme auf Patrone, sind somit nicht zuletzt Vermittler sozialer Distinktion für die Gedichtadressaten. In diesem Zusammenhang geht die vorliegende Untersuchung – sofern denn der Patronagekontext greifbar ist, also in *silv.* 2.3 und 4.4 sowie in *Mart.* 7.27 und 11.69 – der Frage nach, welche Rolle der Rekurs auf das Epos für die Distinktion der Adressaten spielt. Mit dieser Frage ist regelmäßig auch eine spezifisch kulturwissenschaftliche Perspektive auf die unterschiedlichen Kontexte verknüpft, in denen die Patrone jeweils in Szene gesetzt werden, darunter Gartenbau, Ämterlaufbahn, Familie, Kulinarik und Jagd.

Die vorliegende Untersuchung befasst sich schwerpunktmäßig mit dem auf das Epos ausgerichteten Teil von Intertextualität in den Silven und den *Epigrammaton libri*.⁷³ Dabei kann das Epos einerseits in Systemreferenzen, also z. B. als Gattung oder in Anknüpfung an gattungsbezogene Diskurse wie die *recusatio* aufgerufen werden, andererseits aber – und dies stellt das wichtigste Szenario meiner Analysen dar – durch Einzeltextreferenzen, z. B. durch formale, thematische, strukturelle und wörtliche Anleihen bei konkreten Epen oder an konkreten meta-epischen Texten, die das Epos thematisieren. Folgende Fragen sind in den nachfolgenden intertextuellen Analysen von besonderer Relevanz:

- Welche – insbesondere (meta-)epischen – Texte werden intertextuell aufgerufen?
- Wie sind die jeweiligen Referenzen markiert und wie deutlich sind sie für die Leserschaft zu erkennen?⁷⁴
- Kommt es zu Überlagerungen mehrerer (meta-)epischer Rekurse in einem Text?
- In welchem Umfang werden semantische Potentiale aus den Prätexten durch die (meta-)epischen Rekurse im Text aktualisiert?
- Welchen Stellenwert hat epische Intertextualität jeweils insgesamt für die Argumentation des Textes und die Inszenierung der darin auftretenden Akteure?

Aus diesem Bündel von Fragen wird ersichtlich, dass die vorliegende Untersuchung sich weniger als Beitrag zur Theorie oder Klassifikation von Gattungen versteht, sondern sich vielmehr mit den Auswirkungen intertextueller Verfahren auf konkrete Texte und ihre Interpretation befasst.⁷⁵

Der Prozess bzw. das Ergebnis gattungsübergreifender Intertextualität wurde in den Literaturwissenschaften und der Klassischen Philologie unter teils sehr unter-

⁷³ Der intertextuellen Analyse lege ich in methodischer Hinsicht insbes. PFISTER 1985 und BROICH 1985 sowie – speziell für die lateinische Dichtung – HINDS 1998, insbes. 17–51 zugrunde. – Zur Frage, mit Welchen Begriffen bzw. in welchen Bildern antike Autoren textuelle Phänomene und Praktiken beschrieben, die heute als Intertextualität bezeichnet werden, vgl. PUCCI 1998.

⁷⁴ Zur Frage der Markierung bzw. Durchsichtigkeit intertextueller Rekurse vgl. BROICH 1985, PFISTER 1985, 27 zur Kommunikativität von Intertextualität, und HELBIG 1996, insbes. 83–142, auf dessen Kategorien von Markierung im Folgenden immer wieder verwiesen wird.

⁷⁵ Neben den gattungstheoretischen Darstellungen in ZYMNER 2003 u. 2010 sei hier mit Blick auf antike Gattungstheorie insbesondere auf den Überblick bei DEPEW/OBBINK 2000 verwiesen.

schiedlichen Prämissen und mit unterschiedlichen Interessen untersucht und auch mit ganz differenten Bezeichnungen versehen. Neben KROLLS vielfach rezipiertem und kritisiertem Begriff der „Kreuzung der Gattungen“⁷⁶, CAIRNS' Konzept der „Inklusion“⁷⁷ und diversen anderen Beiträgen zu diesem Thema⁷⁸ seien hier STENGERS Beitrag zu Gattungsmischung und Gattungszitat in Julians Brief an die Athener und HARRISONS Ansatz zum *generic enrichment* bei Vergil und Horaz genannt, die in ihrer Einführung jeweils einen Überblick über das Forschungsfeld geben.⁷⁹ Anders als dies die Metaphorik der biologischen Kreuzung bzw. Hybridisierung als einer umfassenden Mischung genetischen Erbguts nur zweier Organismen nahelegt, gehen CAIRNS, STENGER und HARRISON in ihren Ansätzen gleichermaßen von einer Integration von Material aus potentiell mehreren Gattungen in einen primär von einer einzelnen Gattung dominierten Text aus.⁸⁰ HARRISON versinnbildlicht diesen Gedanken in einer Metapher von Gastgeber und Gast, von *host genre* und *guest genre*.⁸¹

Eine methodische Zuspitzung stellt der Versuch der vorliegenden Untersuchung dar, einen Beschreibungsmodus zu erproben, der die Anwendung episch fundierter Semantiken in den Bereichen Intertextualität, aber auch literarischer Kommunikation und sozialer Distinktion gleichermaßen gut erfassen kann. Die Indienstnahme des Epos in diesen insbesondere für enkomiastische Dichtung relevanten Bereichen möchte ich in Anlehnung an die kulturwissenschaftlichen Arbeiten von WIRTH metaphorisch als Prozesse von ‚Pfropfung‘ bzw. als literarisch durch das Epos vermittelte ‚Veredelung‘ auffassen. Bei der Pfropfung handelt es sich um ein Verfahren, bei dem es um die gekonnt herbeigeführte Verbindung üblicherweise artfremder Pflanzen geht: In Form von entsprechend zugeschnittenen sog. (Pfropf-)Reisern werden dabei Pflanzenteile auf eine andere Pflanze, die sog. Unterlage, gepfropft, um mit dieser

⁷⁶ Vgl. KROLL 1924, dessen essentialistischen bzw. normativen Zugriff BARCHIESI 2001 und STENGER 2006, insbes. 154 kritisieren. Vgl. zur Essentialismuskritik allerdings HINDS 2000, der an Beispielen von Vergil bis Statius zeigt, dass in der römischen Dichtung entgegen aller gattungsübergreifenden poetischen Praxis – zumal mit Blick auf das Epos – auf einer normativen und expliziten Ebene ein rigoroser Gattungsessentialismus propagiert wird.

⁷⁷ Vgl. CAIRNS 1972, 158–176.

⁷⁸ Vgl. z. B. CONTE 1986, 100–207 u. ders. 1991, insbes. 145–173; die Beiträge in PAPANGHELIS/HARRISON/FRANGOULIDIS 2013 mit HARRISON 2013, 1–11.

⁷⁹ Vgl. STENGER 2006, 153–160, insbes. 158: „Unter einer Gattungsmischung soll hier die Verbindung der Elemente mehrerer Gattungen in einem einzelnen Text verstanden werden, allerdings derart, daß die Herkunft der Elemente durchaus erkennbar bleibt. In der Regel wird eine dieser Gattungen in dem jeweiligen Text dominieren.“ Vgl. präzisierend und zum Begriff des Gattungszitats ebd. 174 f. – Ganz ähnlich HARRISON 2007, 1: „I define ‚generic enrichment‘ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres.“

⁸⁰ Zur Problematik der Hybridisierungsmetapher im Kontext gattungsübergreifender Intertextualität vgl. STENGER 2006, 159.

⁸¹ Vgl. HARRISON 2007, insbes. 16.

dauerhaft zu verwachsen. Der Pfropfung ist nicht zuletzt auch ökonomisch konnotiert, denn indem sie einen Baum die Früchte einer anderen Art tragen lässt, dient sie insbesondere der Steigerung, Beschleunigung und Kontrolle von Erträgen.⁸²

Die Kulturtechnik der Pfropfung macht WIRTH in zahlreichen Beiträgen und in Abgrenzung zur Hybridisierung als breit angelegte Kultur- und Wissensmetapher für kulturelle Prozesse von Übertragung und Rekontextualisierung fruchtbar.⁸³ Dabei zeigt er neben anderen Aspekten auf, wie die Pfropfung in Rückgriff auf DERRIDAS Konzept der zitathaften Aufpfropfung (*greffe citationnelle*) auch auf literarische Verfahren wie das Zitieren und Exzerpieren und – als Prozess einer fortwährenden Rekontextualisierung sprachlichen Materials – letztlich auf das Schreiben überhaupt angewandt werden kann: „Écrire veut dire greffer.“⁸⁴ Die Pfropfungsmetapher erschließt von DERRIDA und GENETTE herkommend auch das Phänomen der Intertextualität, sodass WIRTH in diesem Zusammenhang von einer *greffe intertextuelle* spricht.⁸⁵

Ausgehend von Vergils Beschreibung der Pfropfung im zweiten Buch der *Georgica* ist auch in der klassischen Philologie Intertextualität im Allgemeinen und gattungsübergreifende Intertextualität im Besonderen metaphorisch als Pfropfung beschrieben worden, nämlich im Sinne einer fruchtbaren Übertragung textueller Elemente bzw. Strukturen aus anderen Texten auf einen durch sie erweiterten, ‚veredelten‘ Text.⁸⁶ Ein solcher Zugriff auf Pfropfung und gattungsübergreifende Intertextualität lässt sich auch mit den Ansätzen von CAIRNS, STENGER und HARRISON in Einklang bringen, da die Pfropfung es ermöglicht, Pflanzenteile mehrerer Gattungen auf eine andere Pflanze zu übertragen. Außerdem lässt sich der Ansatz, bei gattungsübergreifender Intertextualität eine bestimmte Gattung als Ausgangsbasis eines Textes anzunehmen, mit der Rolle der Unterlage als Ausgangspunkt der Pfropfung vergleichen.

Nichtsdestoweniger wird die Metapher der Pfropfung in den folgenden Analysen nicht pauschal als Ersatz für etabliertes Vokabular intertextueller Analyse heran-

⁸² Vgl. für die grundlegenden Implikationen der Pfropfungsmetapher WIRTH 2006, 112.

⁸³ Vgl. zusammenfassend WIRTH 2011 a. – Die Pfropfung versteht WIRTH in ders. 2011 b explizit als Gegenmodell zur Metaphorik der Hybridisierung, wobei er ebd. 156 die zugrundeliegende biologische Implikation erläutert: „Im Gegensatz zum Verfahren der Hybridisierung entsteht bei der Pfropfung jedoch nichts Drittes – die Pfropfung ist kein sexuelles, sondern ein nicht-sexuelles Reproduktionsverfahren, dessen Formel lautet: Aus zwei mach eins! Diese Formel impliziert zugleich, dass die Aufpfropfung etwas künstlich Gemachtes, etwas Zusammengesetztes, etwas Montiertes ist: eine biologische *bricolage*.“

⁸⁴ Vgl. WIRTH 2012, ausgehend von DERRIDA 1972 a u. 1972 b. Vgl. ebd. 395 für das Zitat.

⁸⁵ Vgl. WIRTH 2012, insbes. 89–91 mit Verweis auf GENETTE 1982, 11 f., der in seiner Definition von Hypertextualität die palmipsesthafte Überlagerung eines früheren durch einen späteren Text mit dem Verb ‚se greffe‘, ‚sich aufpfropfen‘ bezeichnet.

⁸⁶ Vgl. PUCCI 1998, 99–108, CLÉMENT-TARANTINO 2006 und HENKEL 2014, 58–61, der ebd. 58, Anm. 60 auf DERRIDA 1972 b, HUBBARD 1998, 123 u. THOMAS 1986, 197 verweist. Vgl. außerdem PRIOUX 2014, 101 f., die allgemein von der Pfropfung als Metapher für eine *variatio in imitando* spricht, und LOWE 2010, insb. 477–479 zu Calpurnius Siculus und Columella.

gezogen, sondern bleibt Szenarien vorbehalten, in denen sie eine besondere Stärke ausspielen kann: Die Pflanzungsmetapher erlaubt es in ihrer breiten Anlage als Kulturmetapher, Prozesse, die auf ganz verschiedenen Ebenen innerhalb, aber auch außerhalb und vermittelt eines Textes statthaben, auf einen gemeinsamen konzeptionellen Nenner zu bringen. So lässt sich nicht nur gattungsübergreifende Intertextualität, sondern zugleich auch die durch sie geleistete, distinktiv wirkende Übertragung epischer Semantiken auf Patrone und Dichter metaphorisch als fruchtbare Pflanzung erfassen. In diesem Sinne setze ich die Pflanzung und insbesondere die Veredelung als Metaphern für gattungsübergreifende Intertextualität mit dem spezifischen Interesse einer distinktiven Wertschöpfung für in den Texten präsen- te Akteure ein.

Die Pflanzung als Konzept an die Silven und bestimmte Epigramme heranzutragen, legt nicht zuletzt die Tatsache nahe, dass sie in einem der untersuchten Texte selbst als Kulturtechnik evoziert wird: In der Silve 2.3 assoziiert Statius Dichtung und Pflanzung miteinander, indem er intertextuell auf Vergils Behandlung der Pflanzung in den *Georgica* verweist. Eine ausführliche Interpretation der betreffenden Passage einschließlich einer detaillierten Auseinandersetzung mit den Implikationen einer Transplantations- und Pflanzungsmetaphorik wird in Kapitel 2.2 vorgenommen. Davon ausgehend übertrage ich die Pflanzungsmetapher auch auf die anderen enkomiaistischen Gedichte im Textkorpus, nämlich auf die Silve 4.4 sowie auf Mart. 7.27 und 11.69.

1.5 Disposition der Untersuchung

Das Kapitel 2 widmet sich, wie bereits erwähnt, der Analyse der Silve 2.3. Es handelt sich bei ihr um ein Geburtstagsgedicht, das ein intensiv auf epische Modelle zurückgreifendes Aition zu einem merkwürdig gewachsenen Baum im Garten des Patrons beinhaltet. Ausgehend von der Analyse der vielfältigen Rekurse auf Ovid und Vergil wird die im Aition erzählte Anpflanzung des Baumes durch den Gott Pan als poetologische *mise en abyme* gedeutet, die die Silvendichtung als eine Akkumulation verschieden gelagerter gärtnerischer Transplantationsprozesse fasst, die den Garten des Patrons zum ersten Garten Roms aufwerten und somit zur Distinktion des Adressaten beitragen.

In Kapitel 3 geht es mit der Silve 4.4 um den intertextuell am vielschichtigsten vernetzten Text der Untersuchung. Es handelt sich dabei um ein Briefgedicht in horazischer Tradition, das den Adressaten als exemplarischen Magistraten, *pater familias* und Patron inszeniert und ihn dabei in Rückgriff auf Vergils *Aeneis* und die homerischen Epen in verschiedener Hinsicht episiert und heroisiert. Wie für den Patron entwirft der Dichter auch für sich selbst eine vielschichtige *imago vitae*. Dabei reflektiert er in einer teils paradoxen Engführung horazischer und vergilischer Modelle explizit

seine doppelte Rolle als Silvendichter und Epiker sowie die Leistungsfähigkeit und Aufgabenbereiche beider Formen von Dichtung.

Mit Kapitel 4 wendet sich die Untersuchung Martial und dem Epigramm zu. Das erste genauer zu untersuchende Epigramm ist Mart. 9.50, in dem sich die Dichter-*persona* mit dem Vorwurf mangelnden Talents konfrontiert sieht. Der fiktive Epiker, der diesen Vorwurf artikuliert, wird im Laufe des Gedichtes als mickriger Großtuer desavouiert, der zu wenig Talent für ein gutes Epos hat. Im Rekurs auf verschiedene andere Martial-Epigramme und Vergils *Aeneis*, vor allem aber auf metapoetische Texte von Horaz entlarvt der Dichter sein Gegenüber. Im Bild von Dichtung als Kunst schreibt Martial sich dabei die Rolle eines Menschen schöpfenden Prometheus zu, der vom Epen-Schreiben mehr versteht als sein Kontrahent.

In Kapitel 5 steht ein epigrammatisches Diptychon im Mittelpunkt, das sich mit der Jagd und mit Tieren im Kontext der Jagd befasst. Das Bindeglied zwischen beiden Gedichten ist der Adressat, der Freizeitjäger Dexter. In Mart. 7.27 schenkt der Patron der Dichter-*persona* einen gewaltigen Eberbraten, dessen Zubereitung die Kapazitäten des vorgeblich in aller Bescheidenheit lebenden Dichters sprengt. Wie die Silve 4.4 und Mart. 9.50 enthält auch dieses Gedicht eine *recusatio* – in diesem Falle allerdings im Modus einer kulinarischen Travestie. Jäger und Eber stilisiert Martial gewitzt zu Heroen epischen Maßstabs und reflektiert gleichzeitig die Gepflogenheiten des reziproken Gabentausches: Um sich für die größtmögliche kulinarische Gabe nicht mit der größtmöglichen Sorte von Text, dem Epos, revanchieren zu müssen, lässt er den Eber zurückgehen. Als zweites Gedicht des Diptychons schließt Mart. 11.69 die Analyse episierender Rollenkonstruktionen ab. Es handelt sich bei diesem Text um ein Grabepigramm für Dexters Jagdhündin Lydia, der Martial seine Stimme leiht. Martial entwirft dabei die *imago vitae* einer gleichermaßen kämpferischen wie gebildeten Hündin. Im Rückgriff auf *Ilias*, *Odyssee* und die *Metamorphosen* ‚veredelt‘ Statius die sie zu einer vermenschlichten Hunde-Heroine, deren außergewöhnliche Eigenschaften letztlich eine *imago vitae* Dexters konturieren.

2 Von ‚veredelten‘ Texten und Patronen: Poetiken literarischer Transplantation in Statius' Silve 2.3

Wie der weitaus größte Teil der Silven ist auch die Silve 2.3 ein Gedicht, das in engem Zusammenhang zu einem bestimmten Anlass steht: Sie ist ein Geburtstagsgeschenk des Dichters Statius an seinen Freund und Patron Atedius Melior und wir dürfen davon ausgehen, dass das Gedicht an Meliors *dies natalis* – u. U. sogar von Statius selbst – vorgetragen wurde.¹ Wenn man sich diese situative Einbindung des Gedichtes vor Augen führt, fällt an der Silve 2.3 eine, wie RÜHL es formuliert, „besondere Nebensächlichkeit des Anlasses“² auf. Im Gegensatz zu anderen Geburtstagsgedichten, sog. *genethliaka*, stellt die Silve 2.3 Meliors Geburtstag zunächst nämlich überhaupt nicht in den Mittelpunkt.³ Tatsächlich kommt Statius erst zum Schluss, ab Vers 62, auf den Jubilar und dessen Geburtstag zu sprechen, ohne dass sich dabei allerdings Rückschlüsse auf Aspekte wie das Datum, die Gäste und den Ablauf des Festes ziehen ließen. Den größten Teil des Gelegenheitsgedichtes nimmt vielmehr das Aition zu einer eigentümlich gewachsenen Platane in Meliors Garten ein, womit sich auch die Betitelung des Gedichts als *Arbor Atedii Melioris* erklärt.⁴

Die Silve 2.3 steht aus zwei Gründen am Beginn der vorliegenden Untersuchung: Erstens ist die Aitiologie hochgradig durch epische Prätexte, durch Ovids *Metamorphosen* und durch Vergils *Aeneis* geprägt; zweitens reflektieren Pan, seine Anpflanzung der Platane und der Baum selbst Prozesse literarischer Poiesis, die nicht nur für die Silve 2.3, sondern für die Silven insgesamt von Bedeutung sind.⁵ Die folgende Ana-

1 Vgl. zu Atedius Melior, dem das zweite Buch der Silven gewidmet ist, *silv.* 2.pr., 2.1, 2.3, 2.4; Mart. 2.69, 4.54, 6.28, 6.29, 8.38; VAN DAM 1984, 69; NAUTA 2002, 226 f.; RÜHL 2006, 288–296 und NEWLANDS 2011 a, 20 f. – Zur Rezitation der Silve 2.3 vgl. RÜHL 2006, 94 f. Für einen kurzen Überblick zur Bedeutung von Rezitationen in flavischer Zeit vgl. NEWLANDS 2011 a, 19 f.

2 RÜHL 2006, 92.

3 Einen knappen Überblick über das *genethliakon*, das Geburtstagsgedicht, bietet VAN DAM 1984, 450 f., eine ausführliche Untersuchung BURKHARD 1991. Ob die Silve 2.3 – von Statius in *silv.* 2.pr.15 f. gemeinsam mit der Silve 2.4 als *quasi epigrammatis loco scriptus* bezeichnet – als *genethliakon* bezeichnet werden sollte, wird bisweilen in Frage gestellt: „This poem cannot be considered as a genethliakon in the strict sense: it is not a poem which celebrates the birthday, but a ... birthday present“ (VAN DAM 1984, 281). Anders PEDERZANI 1995, 152, 157 u. 199; NEWLANDS 2011 a, 157 („unusual example of the *genethliakon*“). – Zu Geburtsritualen vgl. ARGETSINGER 1992.

4 Die schwierige Frage nach der Authentizität der Gedichttitel ist in der Forschung ausführlich diskutiert worden. Für die Authentizität der Gedichttitel sprechen sich überzeugend SCHRÖDER 1999, 180–190 und NAUTA 2002, 269–272 aus; anders COLEMAN 1988, xxviii–xxxii. – Zu Tradition und Typen der Aitiologie in der antiken Literatur vgl. LOEHR 1996, 3–160.

5 NEWLANDS 2011 a, 15 stellt treffend fest: „Modest and playful though 2.3 may be on the surface, the plane tree [...] is a symbol of the ‚Silvan‘ aesthetic, exemplifying this poetry’s love of paradox and literary allusion, and the frequent interplay of epic, elegy and epigram.“

lyse setzt sich vor diesem Hintergrund zunächst zum Ziel – mit einem Schwerpunkt auf der Aitiologie zum merkwürdigen Wuchs des Baumes – nachzuvollziehen, wie Statius Semantiken, narrative und räumliche Strukturen sowie Sprechrollen aus epischen Prätexten aufruft und auf seinen Text und seine eigene Sprechrolle appliziert. Auftakt der Interpretation bildet in Abschnitt 2.1.1 eine Untersuchung des Aitions als Metamorphose nach dem Muster Ovids. Dabei wird auch die Spiegelung auf der Wasseroberfläche des Teiches in den Blick genommen, die den Baum als Vertreter Pans mit der Nymphe imaginär verbindet. Abschnitt 2.1.2 befasst sich mit der Frage der Transformation der Landschaft durch Pans Baumpflanzung. Die Einschreibung in die römische Erinnerungslandschaft gestaltet und legitimiert der Dichter dabei in intensiver Auseinandersetzung mit Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Aeneis*.

Nach der grundständigen Betrachtung der so auffällig vom übrigen Text abgetrennten Aitiologie wird die Frage nach dem Verhältnis dieser Ursprungsgeschichte zur Poiesis des Gedichtes und zur Interaktion des Textes mit verschiedenen Bereichen der flavischen Lebenswelt in den Mittelpunkt gestellt: Welcher Nexus besteht zwischen den mythischen Ereignissen einerseits und Meliors Garten, seinem Geburtstag und seiner Aktivität als Patron flavischer Dichter andererseits? Eine wesentliche Hypothese dieses Beitrages ist, dass das Aition sich nicht allein mit Meliors Garten befasst. Vielmehr – so wird zu zeigen sein – reflektiert es verschiedene Aspekte des zeitgenössischen flavischen Kulturbetriebs vom Gartenbau über Denkmalpflege und die Literaturpatronage bis hin zum konkreten Verhältnis von Statius und Melior, die sich auf diesen Feldern bewegen und miteinander interagieren.

Eine Schlüsselrolle zum Verständnis dieser und noch weiterer im, am und mit dem Text statthabenden Interaktionen spielt Pans Auftritt als göttlicher Gärtner. Pans gärtnerische Transplantation – dies ist eine weitere wesentliche Hypothese der vorliegenden Analyse – ist dabei als metapoetische *mise en abyme* lesbar, als Abbildung des großen Ganzen im Kleinen, sodass sich Statius' dichterisches Vorgehen metaphorisch als eine Akkumulation von verschiedenen gearteten Verpflanzungsprozessen beschreiben lässt. Pans Platane und auch das Baumgedicht selbst werden dabei als Symbol für die Silvendichtung lesbar. Grundlage zur Überprüfung dieser Hypothese bildet in Abschnitt 2.2 eine genaue Betrachtung der Verpflanzung des Baumes durch den Gott Pan. Dabei geht es einerseits darum, das metapoetische Potential von Pan als auktorialer Figur bzw. als Statius' Agent im Text auszuloten. Andererseits werden dabei grundsätzliche Parallelen zwischen der von Statius detailliert beschriebenen Verpflanzung und der Kulturtechnik des Pfropfens aufgezeigt und wesentliche Implikationen beider Verfahren benannt.

In Abschnitt 2.2.2 wird gezeigt, dass Statius die Pfropfung in der Silve 2.3 ganz konkret durch einen Rekurs auf Verg. *georg.* 2 evoziert und somit eine Lektüre von Literatur als Pfropfung motiviert. Wie in Abschnitt 2.2.4 am Beispiel von Meliors Garten gezeigt werden soll, erlaubt es die Pfropfung als Metapher der Kultivierung zumal auch, in verschiedenen Abstraktionsgraden die fruchtbare Applikation von Semantiken des Mythos und des Epos auf den konkreten Baum, den Garten und schließlich

auch auf die Person des Adressaten Atedius Melior selbst abzubilden. Den Schluss der Analyse bildet in Abschnitt 2.2.5 die Betrachtung der *propagatio*, der Vermehrung von Pflanzen durch Ableger, einem weiteren arborikulturellen Verfahren, auf das der Text Bezug nimmt. Die Vervielfältigung und Weitergabe von Pflanzen durch Ableger kann im Kontext verschiedener innerhalb, außerhalb und durch das Gedicht stattfindenden Erinnerungspraktiken fruchtbar gemacht werden. Die *propagatio* steht in diesem Kontext als Metapher für die Weitergabe von Erinnerung und Wissen sowie für die Prozesse von schriftlicher Kopie und der literarischen Publikation des Gedichts.

Vor Beginn der Analyse der Silve 2.3 sei das Gedicht im Folgenden zunächst kurz paraphrasiert und gegliedert. Der in daktylische Hexameter gefasste Text lässt sich in drei Teile A (V. 1–7), B (V. 8–61) und C (V. 62–77) gliedern.⁶ In Teil A, dem Proöm, wird in einer Ekphrasis das Thema des Gedichtes angegeben, ein merkwürdiger Baum in Meliors Garten (*Stat ... arbor*; 1 f.). Dieser Baum neigt sich von der Wurzel an waagrecht über einen Teich und steigt erst über dem Wasser senkrecht empor. Angesichts dieses Themas ruft der Sprecher anstelle Apolls Najaden und Faune als Inspirationsgottheiten für die nachfolgende Ursprungsgeschichte an (*vos dicite causas, Naides ...*; V. 6 f.).

Der Hauptteil B des Gedichtes enthält eine stark an Ovids *Metamorphosen* angelehnte aitiologische Erzählung zur Entstehung des wundersamen Naturensembles und lässt sich in zwei gleich lange Teile B1 (V. 8–34) und B2 (V. 35–61) halbieren. Die Aitiologie beginnt in Teil B1 unvermittelt damit, dass eine Nymphenschar vom Hirtengott Pan verfolgt wird (*nympharum tenerae fugiebant Pana catervae*; V. 8). Pan setzt voller Begierde der Nympe Pholoe nach und verfolgt sie quer durch die Erinnerungslandschaft der Stadt Rom. Am Caeliushügel, wo später das Anwesen des Atedius Melior liegen sollte, sinkt Pholoe am Ufer eines Teichs nieder und schläft ein. Da greift Diana als *dea ex machina* in das Geschehen ein und weckt die Nympe auf, sodass diese sich mit einem beherzten Sprung in den Teich vor Pan retten kann. In Teil B2 greift Pan, der als Nichtschwimmer Pholoe nicht erreichen kann, zu einer merkwürdigen Maßnahme: Er pflanzt als göttlicher Gärtner eine junge Platane direkt am Ufer des Teiches an und spricht ein Gebet an den Baum (*vive diu nostri pignus memorabile voti, | arbor, ...*; V. 43–52). Als Denkmal für Pans Verlangen soll die Platane sich über das stellvertretend für Pholoe stehende Wasser neigen und es dabei zugleich erotisch bedrängen und beschützen. Der Baum als Stellvertreter des Gottes gehorcht und nimmt die eingangs beschriebene, eigentümliche Form an. Zwar können die Äste das Wasser nicht berühren, doch stattdessen scheint das Spiegelbild der Platane kopfüber in den Teich einzudringen. Dieser Art von imaginärer Vereinigung stimmt auch die Nympe zu und das erotische Verlangen Pans findet eine paradoxe Erfüllung (*iam nec Phoebeia Nais | odit et exclusos invitat gurgite ramos*; V. 60 f.).

⁶ Vgl. CANKI 1965, 49 und ebenso VAN DAM 1984, 286. Die Paraphrase ist BAUMANN 2013, 90 entnommen.

Teil C schließlich richtet sich an den Patron Atedius Melior und beinhaltet die bereits angesprochene okkasionelle Rahmung des Gedichtes: Die Silve 2.3 ist ein Geburtstagsgeschenk an den Adressaten (*haec tibi parva quidem genitali luce paramus | dona*; V. 62 f.). Großes Lob finden Meliors ausgeglichener Charakter und der von ihm eingerichtete Fonds zur Ausrichtung einer jährlichen Gedenkfeier für seinen verstorbenen Freund Blaesus.⁷

2.1 Eine epische Miniatur als Geburtstagsgeschenk: Intertextualität im Aition zu Meliors Baum

Wie eingangs erläutert, stehen auf den folgenden Seiten zunächst die auf das Epos gerichteten intertextuellen Rekurse des Textes im Mittelpunkt, die sich in erster Linie aus Ovids *Metamorphosen*, aber auch aus Vergils *Aeneis* speisen.⁸

2.1.1 *mutatas dicere formas*: Metamorphosen und Spiegelungen in Silve 2.3 (Ov. *met.* 3 u. 5.)

Ein in der Forschung bereits verschiedentlich festgehaltenes Schlüsselmerkmal des Aitions in Teil B ist, dass Statius sich dort intensiv mit den *Metamorphosen* Ovids auseinandersetzt.⁹ Der Anhaltspunkt für diesen Befund, der bisher die meiste Aufmerksamkeit erfahren hat, ist die Verfolgung der Nymphe Pholoe durch Pan, die einer ganzen Reihe von Aitionen aus den *Metamorphosen* auffällig ähnelt: den Episoden zu Apoll und Daphne (*met.* 1.452–567), Pan und Syrinx (*met.* 1.689–712), Coronis und Poseidon (*met.* 2.550–595) sowie zu Arethusa und Alpheius (*met.* 5.572–641).¹⁰ Vor der Folie dieser Verwandlungsgeschichten gestaltet Statius sein Aition ebenfalls als eine ‚Metamorphose‘ im weiteren Sinne, in der Meliors Teich mit Pholoe und der Baum mit Pan in eins gesetzt wird. Im direkten Vergleich der Silve mit Ovids Verfolgungsepisoden fällt, wie VAN DAM und BILLERBECK feststellen, eine besonders enge motivische und lexikalische Annäherung an Arethusas Erzählung von ihrer Verfolgung durch den

⁷ Vgl. zu Blaesus auch Stat. *silv.* 2.1 u. Mart. 8.38. Einen Überblick zur Problematik seiner Identifizierung gibt NAUTA 2002, 314 f.

⁸ Die Abschnitte 2.1.1 und 2.1.2 sind, mit einigen Ergänzungen, der Vorarbeit BAUMANN 2013, 91–101 entnommen.

⁹ Neben den Kommentaren – VAN DAM 1984, PEDERZANI 1995 und NEWLANDS 2011 a – seien hier CANCIK 1965, 49 f., BILLERBECK 1986, PEDERZANI 1992, DEWAR 2002, 398–403, HARDIE 2006 und zuletzt KREUZ 2016, 355–405 genannt. BILLERBECK 1986, 531 spricht von „*aemulatio Ovidiana* at its best“.

¹⁰ Vgl. VAN DAM 1984, 284 und mit Verweis auch auf Verfolgungsjagden in den *Fasten* NEWLANDS 2011 a, 158.

arkadischen Flussgott Alpheus und ihrer Verwandlung in eine Quelle auf.¹¹ Wie im Falle Arethusas greift auch bei Statius Diana gleichsam als *dea ex machina* aktiv in das Geschehen ein,¹² um die ihrem Schutz unterstehende Nymphe vor dem Zugriff durch den lüsternen Verfolger zu erretten. Arethusa wird von Diana zunächst in eine Wolke gehüllt und verwandelt sich anschließend in Wasser, während Pholoe von Diana aus dem Schlaf gerissen wird und sich daraufhin in die Tiefen des Teichs stürzt. Neben dem Auftritt Dianas gibt es im Wortfeld ‚Wasser‘ bemerkenswerte Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten, wobei insbesondere zwei Junktoren auffallen, die Statius in sein Gedicht übernimmt: Das „durchsichtige Wasser“ (*perspicuas aquas*) aus Vers 1 f. ist ein direktes Zitat aus der Arethusa-Erzählung (5.587 f.) und das Wasser, mit dem Pan in Teil B 2 die Platane besprengt, ist lexikalisch an die Bezeichnung des Wassers angelehnt, in das sich Arethusa verwandelt hat: Vgl. *optatae aquae* (V. 42) und *amatae aquae* (5.636 f.).¹³ Darüber hinaus findet der gekrümmte Baum (*curvata arbor*; V. 3), das Thema der Silve 2.3, sein Pendant in der gekrümmten Weide (*curva salix*; 5.594), auf der Arethusa ihre Kleider vor dem Bad im Alpheus ablegt.

In Teil B 1 erfüllt Statius demnach weitestgehend die Erwartungen einer Leserschaft, die die Verbindung zu den oben angeführten Metamorphosen herstellt. Allerdings tritt bei ihm an die Stelle der für Ovid typischen expliziten Beschreibung des Verwandlungsprozesses Pholoes Sprung in den Teich und die Feststellung *ima latus implicat alga* (V. 34).¹⁴ Um diese Leerstelle zu füllen, um also die Silve als Verwandlung der Nymphe in den See oder zumindest als deren In-eins-Setzung zu lesen, ist ein explizit geschilderter Verwandlungsprozess allerdings gar nicht nötig: Zu deutlich ist die Anlehnung an die einschlägigen Episoden bei Ovid und auch Pans nachfolgendes Verhalten gegenüber dem Teich und Ausdrücke wie *optatae aquae* (V. 42), *cubilia nymphae* (V. 44) und *aquarum spiritus* (V. 56) legen eine Beseelung des Wassers nahe.

Nach den Ereignissen in Teil B 1, in dessen Folge Pholoe mit dem Teich zu identifizieren ist, gerät Pan unversehens in eine topische *paraklausithyron*-Situation, wie wir sie insbesondere aus der römischen Liebeselegie kennen: So wie der elegische Liebhaber seine spröde Geliebte an deren verschlossener Haustür vergebens um Einlass bittet, ist auch Pan durch Pholoe zum ausgesperrten Liebhaber, zum *exclusus amator*, gemacht worden, weil er die Nymphe als Nichtschwimmer nicht erreichen kann (V. 35 f.).¹⁵ Doch ungeachtet dieser dem Gattungsrepertoire der Liebeselegie entstam-

¹¹ Vgl. VAN DAM 1984, 284 f.; BILLERBECK 1986, 531 f.

¹² Vgl. VAN DAM 1984, 284; NEWLANDS 2011 a, 165.

¹³ Weitere wörtliche Übereinstimmungen der diskutierten Textstellen im Wortfeld ‚Wasser‘ finden sich mit *unda* (Stat. *silv.* 2.3.4, 45, 55; Ov. *met.* 5.590, 599, 638), *amnis* (Stat. *silv.* 2.3.5; Ov. *met.* 5.623, 637), *fons* (Stat. *silv.* 2.3.32; Ov. *met.* 5.573, 575, 598), *latex* (Stat. *silv.* 2.3.48; Ov. *met.* 5.636) und *gurgis* (Stat. *silv.* 2.3.61; Ov. *met.* 5.597).

¹⁴ Arethusa etwa sagt von sich: *in latices mutor* (Ov. *met.* 5.636).

¹⁵ Zum Motiv des *paraklausithyron* bzw. des *exclusus amator* in der Silve 2.3 vgl. CANKIĆ 1965, 49; VAN DAM 1984, 286, 318 u. 326. Pholoe ist auch der Name einer spröden Liebhaberin in Hor. *carm.* 1.33; 2.5;

menden Konstellation, die auch in Vers 61 durch die Junktur *exclusos ramos* nochmals aufgerufen wird, orientiert sich Pan auf der Handlungsebene nur sehr eingeschränkt am Modell des stereotypen elegischen Liebhabers, denn dieser harrt hartnäckig an der Haustür der Geliebten aus, im Ernstfall die ganze Nacht hindurch bis ins Morgengrauen hinein.¹⁶ Pans Klage über seinen Ausschluss ist demgegenüber geradezu beiläufig in ein konjunktes Partizip gefasst (V. 37 f.), während die Reaktion des Gottes, die Umpflanzung der Platane an den Teich, die Prädikatsstellen und den doppelten Raum im Satz einnimmt.¹⁷ Der Baum soll, wie in Pans Weihgebet (V. 43–52) deutlich wird, an seiner statt als Denkmal bzw. Unterpfand seines Begehrens (*nostrī pignus memorabile voti*; V. 43) den Teich, der für Pholoe steht, zugleich bedrängen und vor schädlichen Umwelteinflüssen beschützen. Die von Pan intendierte erotische Dimension seiner Verpflanzung lässt sich an diversen, auch erotisch bzw. sexuell konnotierten Begriffen wie z. B. *complexa* (V. 2), *premere* (V. 45), *scrutari* (V. 55), *amplexus* (V. 56), *tactus* (V. 57) ermessen.¹⁸ Das Ergebnis der Anpflanzung des Baumes, die Pans Begehren doch noch erfüllen soll, ist ambivalent: Der Baum berührt das Wasser *de facto* genauso wenig, wie Pan selbst es konnte (V. 56 f.), doch im Paradoxon *iam nec Phoebeia Nais / odit et exclusos invitat gurgite ramos* (V. 60 f.),¹⁹ das das Aition abschließt und als typisch für Statius gelten darf, scheint Pans Unterfangen neben der auf Dauer gestellten *paraklausithyron*-Situation zugleich auch ein kurioser Erfolg zuteil zu werden, denn die Nymphe legt ihre ablehnende Haltung ab und lädt die Äste zu sich ein.

Tatsächlich konstruiert Statius in der Silve 2.3 einen ästhetischen Erfahrungsraum, in dem Pans Verlangen nach der Nymphe Pholoe trotz des Scheiterns einer körperlichen Vereinigung durch eine imaginäre, symbolische Vereinigung seine Erfüllung finden kann.²⁰ Diese paradoxe Wendung gewährleistet die glänzende Wasseroberfläche, an der sich das Abbild der Platane bis in die Tiefen des Teichs hinab spiegelt, sodass sich die imaginären Repräsentanten von Nymphe und Pan – Baum und Wasser – visuell vollständig vereinen. Die wesentliche Grundlage für diese Interpretation ist die literarische Evokation von Lichtspielen auf glänzenden bzw. spie-

3 15. — Der Begriff *paraklausithyron* ist über ᾄδειν τὸ παρακλαυσίθυρον in Plut. *am.* 8 (2.753b.1) belegt (vgl. YARDLEY 1978, 19 mit Anm. 1). Auch wenn laut COPLEY 1956, 145, Anm. 6 der antike *terminus technicus* für den Sachverhalt κῶμος lautete, wird in der vorliegenden Untersuchung der Begriff *paraklausithyron* gebraucht, so wie COPLEY es in seiner Untersuchung auch selbst tut (vgl. ebd. *passim*; durchweg für κῶμος entscheidet sich CAIRNS 1972). Vgl. für die Junktur *exclusus amator* Lucr. 4.1177 f. im Zuge seiner „famous tirade against love“ (COPLEY 1956, 44): *at lacrimans exclusus amator limina saepe | floribus et sertis operit postisque superbos | unguis amaracino et foribus miser oscula figit*.

16 Vgl. z. B. Prop. 1.16.45 f.; Ov. *am.* 1.6.65 f.

17 Weshalb CANKIK 1965, 49 trotzdem von „langen Klagen“ spricht, lässt er unbegründet.

18 Vgl. CANKIK 1965, 55 f.; VAN DAM 1984, insbes. 301.

19 Hervorhebung nach HARDIE 2006, 211.

20 Vgl. CANKIK 1965, 50; VAN DAM 1984, 285; HARDIE 2006, 211.

gelnden Oberflächen – ein für die Silven charakteristisches ästhetisches Verfahren, das oftmals dazu dient, Gegenstände und (Bau-)Materialien als raffiniert und wertvoll zu qualifizieren.²¹ Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die Silve 1.5, das sog. *Balneum Claudii Etrusci*, ein Gedicht, in dem wie auch in der Silve 2.3 das Wasser eine große Rolle spielt und die Najaden als Inspirationsgottheiten angerufen werden. Jenseits der künstlich geschaffenen Glanz- und Spiegeleffekte, die im exquisiten Badehaus zu bestaunen sind (1.5.41–50), beschreibt Statius in der Silve 1.5 auch in der freien Natur außerhalb des Bades Spiegelungen: Die Wasserqualität des am Bad vorbeifließenden Flusses ist so gut, dass Narziss sich darin noch klarer hätte erkennen können – *hic te perspicuum melius, Narcisse, videres* (1.5.55). Dies führt uns zu einem weiteren – auch für die Silve 2.3 relevanten – ovidischen Prätext, denn das Vergleichsobjekt zu *melius* kann nur die aus Ov. *met.* 3.407–412 bekannte Quelle sein, in der der Narziss sein Spiegelbild zum ersten Mal erblickt.

Auf dieselbe Passage aus den *Metamorphosen* nimmt Statius auch in der Ausgestaltung des Wasserspiegels in der Silve 2.3 Bezug,²² allerdings zeigt ein Vergleich dieser Quellbeschreibung mit der einleitenden Ekphrasis des Geburtstagsgedichtes, dass die Wasseroberflächen bei Ovid und Statius in durchaus unterschiedlicher Weise als Spiegel veranlagt sind:

fons erat inlimis nitidis argenteus undis
 quem neque pastores neque pastae monte capellae
 contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; 410
 gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
 silvaque sole locum passura tepescere nullo.

Da war eine lautere *Quelle*, wie *Silber glänzte ihr Wasser*; bis zu ihr waren weder Hirten noch auf Bergen weidende Ziegen noch anderes Herdenvieh vorgedrungen. Kein Vogel, *kein Wild hatte sie je getrübt*, kein Ast, vom Baume gefallen. Gras wuchs rings um sie, genährt vom nahen *Nass*, und ein Wald, der es nicht dulden wollte, dass der Platz heiß wurde unter der Sonne.²³

Ov. *met.* 3.407–412

²¹ Den Stellenwert der Ästhetik des Glanzes hebt insbesondere CANKI im Rahmen seiner Interpretation der statianischen Literatur als manieristische Dichtung hervor. Der Spiegel als manieristisches Schlüsselmotiv ist für ihn von besonderem Interesse (vgl. CANKI 1965, Abschnitt „Spiegel“, 43–48). CANKI zeigt dort, dass sich Schatten, Spiegel und Wasser unter dem Begriff des „unplastischen“ bzw. imaginären Motivs subsumieren lassen. Zum Manierismus als Interpretationsansatz und seiner bereits seit den 1980er-Jahren nur noch untergeordneten Rolle in der Statius-Forschung vgl. CANKI 1986, 2702 f.; VAN DAM 1984, 7 f.; ders. 1986, 2744. KREUZ 2016, 355–405 befasst sich ausführlich mit Silve 2.3 und stellt seine detaillierten Überlegungen zum Spiegelmotiv auch auf eine in der antiken Wahrnehmungstheorie und im Vergleich mit Untersuchungen zur Wandmalerei fundierte Grundlage.

²² Vgl. CANKI 1965, 49–51; VAN DAM 1984, 285; NEWLANDS 2011 a, 159.

²³ *Metamorphosen*-Übersetzungen nach FINK 2004.

Stat quae *perspicuas* nitidi Melioris opacet
 arbor *aquas* complexa *lacus*; quae robore ab imo
 cur curvata vadis redit inde cacumine recto
 ardua, ceu mediis iterum nascatur ab *undis*
 atque habitat *vitreum* tacitis radicibus *amnem*? 5

Es steht da ein Baum, der die klaren Gewässer des glänzenden Melior beschattet und dabei den Teich umgibt. Warum richtet er sich, vom untersten Teil des Stammes an zum Wasser hin gekrümmt, von dort her mit gerader Krone wieder ragend auf, als würde er mitten aus den Wellen heraus ein zweites Mal emporwachsen und mit stillen Wurzeln im gläsernen Strom hausen?²⁴

Stat. *silv.* 2.3 1–5

Beide Ekphraseis befassen sich mit dem idealen *locus amoenus*, mit einem Ort, der sich durch das harmonische Zusammenspiel von Wasser und schattenspendenden Bäumen auszeichnet.²⁵ Während Ovid der Beschreibung des grammatischen Subjektes *fons* zunächst den Vorrang gibt und erst später in den Versen 410 und 412 den Aspekt der schattenspendenden Bäume anspricht, werden in den ersten beiden Versen der Silve 2.3, die als Themenangabe zum ganzen Gedicht taugen, Baum und Teich als ein Ensemble präsentiert, dessen enger ästhetischer Zusammenhang sich auch sprachlich durch die über die Versgrenze hinausgehende Sperrung *perspicuas ... aquas* und die Spannung zwischen den beiden Verben und dem erst spät nachgeschobenen Subjekt *arbor* fassen lässt. Die unterschiedliche Ponderierung der beiden Ekphrasis-Auftakte deckt sich insofern mit den jeweils folgenden Ausführungen, als im nachfolgenden Teil der Narziss-Episode die Quelle im Mittelpunkt steht und die Bäume höchstens eine sekundäre Rolle spielen, während Statius im Anschluss ausführlich sowohl auf den Teich als auch auf den Baum zu sprechen kommt.

Blicken wir nun speziell auf die Beschreibung des Wassers in beiden Textabschnitten, so finden sich dabei folgende Substantive und Adjektive:

- Ovid: *fons, undis, umor* *inlimis, nitidis, argenteus*
- Statius: *aquas, undis, amnem, lacus* *perspicuas, (nitidi), vitreum*

Im Rahmen der offensichtlichen Häufung von Begriffen im Motivbereich ‚Wasser‘ gibt es zwei direkte wörtliche Übereinstimmungen: in *unda* und im Adjektiv *nitidus*, das jeweils im ersten Vers der Ekphrasis direkt nach der Penthemimeres steht, bei Statius aber zunächst auf Melior bezogen ist.²⁶ Indem Statius in einer schmeichelnden

²⁴ Silven-Text hier und im Folgenden nach COURTNEY 1990, Übersetzungen vom Autor.

²⁵ Zum *locus amoenus* als literarischem Motiv vgl. SCHÖNBECK 1962 u. NEWLANDS 1984.

²⁶ Einen weiteren offensichtlichen intertextuellen Anknüpfungspunkt liefert Ovid der Silve mit der Formulierung *turbarat nec lapsus ab arbore ramus* in Vers 410, die das Motiv des Baumes, der das Wasser in Pans Auftrag mit seinen Ästen bedrängen soll, präfiguriert und auch auf der Wortebene seinen Widerhall in der Silve 2.3 findet (vgl. *turbare*, V. 48; *ramos*, V. 61).

Geste Melior und nicht das Wasser als *nitidus* bezeichnet, bindet er seinen Patron prominent in das Naturensemble ein. Doch obwohl der Dichter *nitidus* in den Silven noch an anderen Stellen als Personencharakterisierung einsetzt,²⁷ bezieht sich das *nitidus* der Silve 2.3 in Enallage zusätzlich auch auf das bereits durch zwei andere Adjektive (*perspicuus* und *vitreus*; V. 1 u. 5) attribuierte Wasser. Statius markiert durch den deutlichen Zeichenüberschuss im Wortfeld Wasser einerseits den intertextuellen Nexus zwischen beiden Ekphraseis und bahnt damit eine Lektüre der Wasseroberfläche in der Silve 2.3 als Spiegel an. Andererseits richtet der Zeichenüberschuss die Aufmerksamkeit aber auch auf die Details der Beschreibung und damit auf die subtilen Unterschiede in der Wortwahl beider Passagen. Statius motiviert somit nicht nur eine genaue Betrachtung seiner eigenen, absichtsvollen Wasserbeschreibung, sondern auch eine erneute Ausdeutung und zu einem gewissen Grade auch Umdeutung der intertextuell aufgerufenen Vorlage.

Achten wir nun also mit Blick auf Ovids Quellekphrasen exakt auf die Wahl der wasserbezogenen Adjektive *inlimis*, *nitidus* und vor allem *argenteus*, zeigt sich, dass sie wesentliche Aspekte der Spiegelsituation, in der sich Narziss befindet, abbilden: Das klare, explizit silbrig glänzende Wasser fungiert hier wie ein Ganzspiegel, in dem Narziss ausschließlich das begehrte Spiegelbild sieht, nicht aber die Tiefenausdehnung des Wassers und den Grund der Quelle, die unter der spiegelnden Oberfläche liegen. Der imaginäre, körperlich nicht fassbare Charakter des Spiegelbildes²⁸ verurteilt die Liebe Narzissens zum Scheitern. Seine einzige Rettung wäre es, die Identität seiner selbst und des im Spiegel gefangenen Gegenübers in Deckung zu bringen. Doch weil er genau diese Identifikationsleistung nicht vollbringt, sperrt sich Narziss mit dem Ganzspiegel selbst von der Erfüllung seiner Begierde aus und macht sich damit, wie wir es bei Pan unter anderen Vorzeichen bereits beobachten konnten, zum *exclusus amator*.²⁹

Auch Pan in der Silve 2.3 ist zunächst ein solch ausgeschlossener Liebhaber, doch dann pflanzt er den Baum als Denkmal seines Verlangens (V. 43) an das Wasser und zeigt damit die – nun auch vom Leser geforderte – Fähigkeit, den Baum mit sich bzw. ihm selbst, mit Pan, zu identifizieren. Nimmt man nun den eigentümlichen, von Pan veranlassten, dicht über die Wasseroberfläche geneigten Wuchs des Baumes und die Beschreibung des Teiches, die mit den Adjektiven *perspicuus*, *nitidus* und *vitreus* neben dem Glanz insbesondere auf dessen Durchsichtigkeit abzielen, dann ergibt sich eine im Vergleich zur Narziss-Episode deutlich abweichende Spiegelsituation, in der das Wasser als *Halbspiegel* fungiert. Vom Baum selbst oder vom Ufer aus betrach-

²⁷ Vgl. *silv.* 1.2.203; 2.2.10. In Mart. 4.54.8 wird Melior ebenfalls als *nitidus* bezeichnet.

²⁸ Das physisch nicht greifbare Spiegelbild ist ein Paradebeispiel für ein imaginäres bzw. unplastisches Motiv im Sinne von CANCIK 1965, 43 f.

²⁹ Zur „ultimate reduction of the barrier“ in der *paraklausithyron*-Konzeption der Narziss-Episode vgl. HARDIE 2002, 145.

tet spiegelt sich die über das Wasser gekrümmte Platane, die auch als reflektiertes, imaginäres Bild noch für Pan steht, kopfüber in die Tiefen des für Pholoe stehenden Teichs hinein, sodass ihre Krone gleichsam als Wurzelstock unter dem Wasser erscheint.³⁰ Der Teich und sein Grund aber bleiben als Objekt der Begierde durch die nur halbspiegelnde, explizit auch durchsichtige Wasseroberfläche weiterhin sichtbar. Baum und Teich sind im statianischen Halbspiegel beide zugleich zu sehen: Es findet eine Ineinanderprojektion und somit eine imaginäre Durchmischung der Platzhalter von Pan und Pholoe statt. Genau darin liegt, obwohl der Baum das Wasser *realiter* in keiner Weise berührt, die in einen ästhetischen Erfahrungsraum transponierte, paradoxe Erfüllung von Pans Begierden und seinem Gebet.³¹ Den Schwebezustand „half-way between reality and imagination“, wie VAN DAM es ausdrückt,³² bringt der Autor mit dem Paradoxon in Vers 60 f. auch sprachlich voll zur Geltung: Die Nymphe hat gegen die Verbindung im Spiegelbild nichts einzuwenden und lädt die ausgeschlossenen Äste als Reflexionen zu sich ein. Statius zeigt mit der Silve 2.3, dass entgegen dem intertextuell aufgerufenen *exemplum* Narzissens, dessen Liebe niemals Erfüllung finden konnte, unter den von ihm als Dichter geschaffenen Bedingungen eine – wenngleich imaginäre und durchaus paradoxe – Erfüllung von erotischem Verlangen im Spiegel möglich ist.³³

2.1.2 Bewegung, Transformation und Verpflanzung in der römischen Erinnerungslandschaft (Ov. *met.* 5 u. 10.; Verg. *Aen.* 8)

Statius' Auseinandersetzung mit Ovid erschöpft sich bei weitem nicht in den bisher beobachteten Aspekten seiner Aitiologie zu Meliors Garten. Vielmehr bezieht er sich

³⁰ *arbor aquas complexa lacus* (V. 2) enthält also bei weitem nicht nur eine horizontale Komponente. Im Gegenteil wird der Teich viel wirksamer von oben durch die reale und von unten durch die imaginäre, gespiegelte Baumkrone „umarmt“. In Vers 2, aber auch mit *tacitis radicibus* (V. 5) wird die Spiegelung und deren Ergebnis schon angedeutet, allerdings legt Statius auch im Weiteren die Funktionsweise seines Spiegel-Mechanismus nicht explizit offen, vielmehr wird dies der Imagination der Leserschaft überlassen. Genau in diesem Sinne sind die imaginären Wurzeln mit dem Adjektiv *tacitus* bezeichnet: Ihr Verständnis als Ergebnis einer Spiegelung wird ‚stillschweigend‘ bzw. ‚insgeheim‘ vorausgesetzt (vgl. OLD s. v. 6 f.). Anders VAN DAM 1984, 291 und NEWLANDS 2011 a, die mit ‚invisible, hidden‘ übersetzen, obwohl die imaginären Wurzeln, d. h. das Spiegelbild des Baumes, ja sehr wohl sichtbar sind; KREUZ 2016, 357 geht u. a. von einem Anklang an die Stummheit von Fischen aus.

³¹ KREUZ 2016, 389 sieht in der Silve 2.3 Spiegelung und Dichtung einander gleichgesetzt und im Überblenden von Betrachterbild (Baum/Pan) und Inhalt der Betrachtung (Teich/Pholoe) ein „Emblem des literarischen Rezeptionsvorganges: Der Betrachter, d. h. der Leser, erhält ein Bild vom Inhalt des Textes [...]; zugleich aber erhält er [...] ein Spiegelbild seiner selbst. Beide solcherart übereinandergeblendeten Bilder, ‚Textinhalt‘ und ‚Rezipientenich‘, ergeben erst zusammen die Rezeption.“

³² VAN DAM 1984, 285.

³³ Vgl. ebd.; CANCIK 1965, 50 f.; HARDIE 2006, 211.

in der Silve 2.3 auch in Hinblick auf die Ausgestaltung der Landschaft Latiums auf Ovids *Metamorphosen* und zudem auch auf Vergils *Aeneis*. Vor dem Hintergrund dieser augusteischen Texte schreibt Statius Meliors Garten in die latinische Erinnerungslandschaft ein und gestaltet sie dabei gezielt um: Sein arkadisierendes Narrativ von Pan und Pholoe³⁴ beschert der urtümlichen Einöde der nachmaligen stadtrömischen Landschaft ihren ersten *locus amoenus*. Die Schilderung der protorömischen Topografie Latiums verweist dabei unter anderem auf das 8. Buch der *Aeneis*, während Pans Umpflanzungsaktion insbesondere auch vor dem Hintergrund von Ovids Orpheus-Metamorphose zu einem kulturstiftenden zivilisatorischen Akt gerät, der die latinische Landschaft dauerhaft transformiert.

Blickt man zunächst darauf, wie Statius in der Silve 2.3 Pholoe und Pan ganz Latium durchmessen lässt, bis sie zum Ziel – zu Meliors späterem Grundstück am Caelius – gelangen, kann man eine erneute, strukturelle Anlehnung an die Arethusa-Metamorphose feststellen:

Silvīs haec fluminibusque sequentis nunc hirtos gressus, nunc improba cornua vitat. iamque et belligerum Iani nemus atraque Caci rura Quirinalesque fuga suspensa per agros Caelica tesca subit.	10
--	----

Durch Wälder und Flüsse hin weicht sie bald den zottigen Beinen ihres Verfolgers, bald seinen dreisten Hörnern aus. Schon gelangt sie, von der Flucht verstört, über den kriegerischen Hain des Ianus, das unheilvolle Land des Cacus und die Felder vom Quirinal bis zur Einöde am Caelius.

Stat. *silv.* 2.3 10–14

Statius präsentiert uns den Schauplatz durch entsprechende Ortsangaben – vermutlich das Argiletum,³⁵ den Aventin, Quirinal und Caelius – sowie zugehörige Mythologeme, die auf den Ianustempel und die *Ara maxima* verweisen, als eindeutig römische Erinnerungslandschaft, ein Aspekt, der auf den folgenden Seiten noch eingehender betrachtet wird. Die sprunghaft verlaufende Fluchtbewegung durch einen mittels

34 Pan und Pholoe (eigentlich der Name eines arkadischen Gebirges auf der Grenze zu Elis) sind Figuren, die eindeutig auf Arkadien verweisen. Zu diesem topografischen Zusammenhang vgl. exemplarisch Ov. *fast.* 2.271–273, das Aition zu den Lupercalia: *Pana deum pecoris veteres coluisse feruntur | Arcades; Arcadiis plurimus ille iugis | estis erit Pholoe, testes Stymphalides undae [...]* Bemerkenswerterweise kommt Arethusa in den *Metamorphosen* aus dem Umland des in der Fastenstelle letztgenannten Stymphalos zum Alpheus (Ov. *met.* 5.585). Man sieht also, wie sehr die diskutierten Texte über arkadisches Lokalkolorit miteinander verbunden sind. Für ein anderes Beispiel, in dem Pan außerhalb Arkadiens anzutreffen ist, vgl. Hor. *carm.* 1.17.

35 Zum Problem der Identifizierung des *belligerum nemus* vgl. SPENCER 2010, 28, Anm. 50 und NEWLANDS 2011a, 162. Nimmt man die nicht quantifizierbare Strecke durch Wälder und Flüsse aus, ist Pholoes Route ca. sechs Kilometer lang.

geballter Ortsangaben aufgespannten Raum gleicht in ihrer Anlage der Verfolgungsjagd, die Arethusa in den *Metamorphosen* beschreibt:

usque sub Orchomenon Psophidaque Cyllenenque
Maenaliosque sinus gelidumque Erymanthon et Elim
currere sustinui, nec me velocior ille;

Bis nach Orchomenos und Psophis, zum Kyllenegebirge, den Klüften des Mainalos, dem kalten Erymanthos, und nach Elis vermochte ich zu laufen, und er war nicht schneller als ich.

Ov. met. 5.607–609

Durch einen in den ersten beiden Versen mittels gehäufte Ortsangaben herbeigeführten topografischen Zeichenüberschuss wird Arkadien in seiner Gesamtheit auf einer Art imaginativer Landkarte vor den Augen der Leserschaft heraufbeschworen.³⁶ Das topografisch gleichermaßen verdichtende Vorgehen von Statius kann demnach als Strukturzitat dieser Stelle gelesen werden.

Neben der Arethusa-Metamorphose knüpft die zitierte Silven-Passage allerdings auch an das achte Buch der *Aeneis* an, in dem Aeneas nach Pallanteum gelangt, das exakt an der Stelle des nachmaligen Rom liegt. Vergil zeichnet Pallanteum als Proto-Rom, von dem aus er immer wieder auf das augusteische Rom vorverweist. Dies gelingt ihm, indem er auf raffinierte Art und Weise mittels verschiedener proleptischer und aitiologischer Elemente die Gegenwart des Epos mit der Lebenswelt seiner augusteischen Leserschaft gleichsam kurzschließt: Vergil lädt die Leserschaft dazu ein, den literarisch evozierten Raum mit ihren eigenen Raumerfahrungen in Deckung zu bringen und in diesem Zuge das karge Pallanteum und die Metropole Rom in eine gedankliche Entwicklungslinie einzureihen. Dieses topografisch ausgerichtete geschichtsteleologische Verfahren geht mit einer umfassenden (Re-)Semantisierung einer ganzen Landschaft einher, denn es lädt Orte mit neuen mythischen Erzählungen und somit mit neuen Deutungspotentialen auf. Im Sinne einer solchen semantischen Aufladung knüpfen sich an Rom bzw. Latium über eine Vielzahl an Denkmälern und literarischen Texten mannigfache Mythen und historischen Ereignisse, die in ihrer

³⁶ Die Route Alpheus – Orchomenos – Psophis – Kyllene – Mainalos – Erymanthos – Elis kommt, wie in BAGRW, 58 B2, C2 nachvollziehbar, auf eine Länge von ca. 240 km Luftlinie durch gebirgiges Gelände. Wenn BÖMER 1976, 379 f. in seinem Kommentar *ad loc.* nur von „dem Zeitgeschmack nach notwendigen Angaben“ spricht und SHACKLETON BAILEY 2003, 136 Statius’ Raumanlage damit kommentiert, dass es den Anschein erwecke, Statius hätte die Orte festgelegt, wie sie ihm gerade in den Sinn kamen, entgeht ihnen, dass Ovid und Statius das topothetische Verdichtungsverfahren als gezielten Imaginationsanreiz einsetzen.

Summe den Stadtraum zu einer Art monumentalem Museum der Erinnerungen, zu einer Erinnerungslandschaft transformieren.³⁷

Auch Statius schreibt mit seiner Aitiologie eine mythologische Begebenheit in die stadtrömische Erinnerungslandschaft ein und motiviert den Leser ähnlich wie Vergil dazu, die Urlandschaft mit der zeitgenössischen Stadtlandschaft in Deckung zu bringen, indem er Meliars flavischen Garten in die mythische Vorvergangenheit zurückprojiziert.³⁸ Vor diesem Hintergrund liest sich – wie nun gezeigt werden soll – seine Annäherung an Vergil als eine auktoriale Strategie, sich die gerade für das achte Buch der *Aeneis* spezifische Autorität eines epischen Erzählers anzueignen, der wie kaum ein anderer auf den Kurzschluss bzw. die Engführung von mythischer Vergangenheit und Gegenwart des antiken Publikums abzielt.

Eine erste intertextuelle Spur zur *Aeneis* findet sich mit Statius' Formulierung *atraque Caci rura* in Vers 12 f., die auf Vergils Variante der Ursprungsgeschichte zur *Ara Maxima* in *Aen.* 8.184–305 verweist. Diese Fassung der Geschichte von Herkules, der als Zivilisationsbringer Latium von den Schrecken des Monstrums Cacus befreit, zählt zu den bekanntesten Versionen in der römischen Literatur und ist zudem das längste Aition der gesamten *Aeneis*.³⁹ Das von Statius verwendete Adjektiv *ater*, das in den Worten VAN DAMS zur einer „atmosphere of gloom and horror“⁴⁰ beiträgt, markiert die Anknüpfung speziell an Vergils Fassung insofern besonders deutlich, als dieser es in seinem Aition zur *Ara Maxima* immerhin viermal, nämlich in den Versen 198, 219, 258 und 262 verwendet, während es in den Cacus-Erzählungen von Propertius und Ovid überhaupt nicht auftritt.

Über diesen Verweis hinaus erinnert das oben bereits im Zusammenhang mit der Arethusa-Metamorphose betrachtete Verfahren einer gehäuften Nennung bekannter Landmarken auch an die sog. Perihesege Roms (*Verg. Aen.* 8.337–361), die Stadtführung durch Euander: Auch dort werden auf engem Raum Ortsangaben mit zugehörigen Mythologemen und Angaben zu Kultstätten so weit verdichtet, dass man sich, zumal als antiker Leser, lebhaft in eine nahezu vertraute Vergangenheit zurückversetzt fühlt.⁴¹ Der wesentliche Mechanismus dieser Stadtführung ist die bereits angesprochene proleptische Überblendung der pallanteischen mit der späteren römischen Topografie, die zwischen diesen Zeitstufen eine gedankliche Entwicklungslinie konstruiert. Besonders deutlich wird dieser Anachronismus nach dem Muster ‚so ist das heute – so war das damals‘ in *Verg. Aen.* 8.347 f.:

³⁷ Zum Konzept der Erinnerungslandschaft in der römischen Kultur vgl. z. B. HÖLKESKAMP 2004 a, 137–168; WALTER 2004, 131–195; SPENCER 2010.

³⁸ SPENCER 2010, 29 spricht in diesem Zusammenhang von „temporal flux with two eras blending into one another.“

³⁹ Weitere Varianten der Cacus-Geschichte liefern Prop. 4.9, Ov. *fast.* 1.543–586 und Liv. 1.7.

⁴⁰ VAN DAM 1984, 296.

⁴¹ Die Reihenfolge der gezeigten Gebiete ist Capitol – Palatin – Argiletum – Capitol – Forum – Velia – Palatin.

hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit
aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis.

Von da führt er weiter zum Fels der Tarpeia und zum Kapitol, goldstrahlend *heute*, doch *ehedem* ganz bedeckt von Buschwald.⁴²

Verg. *Aen.* 8.347 f.

Einen offensichtlichen Anachronismus dieser Art⁴³ liefert auch Statius im direkten Anschluss an seine geballten Ortsangaben. In Vers 15 f. spricht er proleptisch davon, dass Pholoe sich dort, „wo nun das offene und sichere Heim des sanften Melior steht“, niederlässt und einschläft (*qua nunc placidi Melioris aperti | stant sine fraude lares*). Einerseits wird damit der Ort des weiteren Geschehens auf den Caeliushügel festgelegt, andererseits wird die Kontinuität des mythischen bzw. poetischen Geschehens bis in die Lebenswelt des Primäradressaten hinein unterstrichen. Pholoes Flucht- und Zielpunkt auf dem späteren Grundstück des Patrons erhält zugleich aber auch eine positive Attribuierung, die die üblichen aitiologischen Kausalverhältnisse aushebelt: Die Gastfreundschaft des Hauses und der ausgeglichene Charakter Meliors scheinen gleichsam als *genius loci* auf die Landschaft in der mythischen Vergangenheit zurückzuwirken.⁴⁴

Im Unterschied zur berühmten Stadtführung in der *Aeneis* imaginiert Statius Latium mit den in den Versen 12 f. näher beschriebenen Orten als eine öde, völlig menschenleere Landschaft – ein Eindruck, zu dem auch Dianas Auftritt als Jägerin in den sieben Hügeln Roms (*iuga septem*; V. 21) beiträgt.⁴⁵ Beginnt das Aition noch in einem arkadisierend bukolischen Setting voller Nymphen, kann, nachdem Pan und Pholoe die Wälder und Flüsse – also die Konstituenten des topischen *locus amoenus* – hinter sich gelassen haben, von *amoenitas* keine Rede mehr sein. Sprachliche Anhaltspunkte dazu bieten die Ausdrücke *belligerum Iani nemus*, *atraque Caci rura*, *agros* und *tesca* (V. 12–14). Zur Fokussierung der Aufmerksamkeit der Leserschaft auf die Beschaffenheit der räumlichen Umgebung trägt Statius auch dadurch bei, dass er die Adjektive *belligerum* und *atra* in Enallage grammatisch nicht auf Ianus und Cacus, sondern auf die Landschaft bezieht, obwohl diese nicht das Agens der mit ihr verbundenen negativen Eigenschaften sein kann. Während der Leser in Vergils sog. Perihegese in der Siedlung Pallanteum die schlichte Keimzelle Roms erkennen kann, zielt Statius mit der von ihm evozierten, unkultivierten und unzivilisierten Land-

⁴² *Aeneis*-Übersetzungen nach FINK 2005.

⁴³ Vgl. auch Verg. *Aen.* 8.98–100: *cum muros arcemque procul ac rara domorum | tecta vident, quae nunc Romana potentia caelo | aequavit, tum res inopes Euandrus habebat*.

⁴⁴ Vgl. zu Melior als *genius loci* auch HARDIE 2006, 208 f.

⁴⁵ Vgl. COLEMAN 2014 b, 7: „In Statius’ poem, the atmosphere of untrammelled nature is paramount; unlike his other poems about properties belonging to his patrons ... this one mentions no man-made elements: neither buildings nor landscaping.“

schaft also auf eine stärkere Kontrastierung zur Raumerfahrung seiner flavischen Leserschaft ab.⁴⁶ Immerhin ist der Caelius im 1. Jh. eine vornehme Wohngegend, in der unter anderem Meliors Haus mit seinem spektakulären Garten, dem Schauplatz des Gedichtes, liegt.⁴⁷ Insbesondere vor dem Hintergrund, dass Meliors Anwesen mit großer Wahrscheinlichkeit auch als Ort der Erstaufführung des Gedichtes anlässlich der Geburtstagsfeierlichkeiten des Patrons anzunehmen ist, wirft Statius mit der Bezeichnung *Caelica tesca* (V. 14) die Frage auf, wann und unter welchen Umständen sich am Caelius die Natur- in eine Kulturlandschaft gewandelt hat.⁴⁸ Die Antwort auf diese Frage liefert Statius in seinem Aition zu Meliors Garten.

Dass Pans Umpflanzung der Platane tatsächlich eine zivilisatorische, kulturbringende Dimension hat, markiert nicht allein der Rekurs auf die Cacus-Episode aus der *Aeneis*, die mit Herkules einen prominenten Zivilisationsbringer zum Protagonisten hat, sondern vor allem auch der Schluss des Weihgebets an den Baum (V. 43–52). Dort wird einmal mehr in der Silve 2.3 auf die Übertrumpfung aufgerufener literarischer Modelle – in diesem Fall des göttlichen Sängers Orpheus, wie er in den *Metamorphosen* erscheint – abgezielt:

ut Iovis, ut Phoebi frondes, ut discolor umbra
populus et nostrae stupeant tua germina pinus.

Auf dass Iuppiters und Apolls Laub, die Pappel mit ihrem zweifarbigen Blatt und meine Pinien
ob deiner Zweige staunen mögen!⁴⁹

Stat. *silv.* 2.3.51 f.

Es werden hier Bäume aufgerufen, die angesichts der Zweige der Platane ins Staunen geraten sollen. Als einen möglichen Grund für das eingeforderte Staunen führt VAN DAM das hohe Alter ins Feld, das Pans Platane in seiner die Zeiten überdauernden Erinnerungsfunktion erreichen wird.⁵⁰ Vor allem aber rekurriert der statianische Baumkatalog *en miniature* erneut auf einen epischen Prätext, auf den großen Katalog der Bäume aus dem zehnten Buch der *Metamorphosen* (Ov. *met.* 10.86–105), in dem unter anderen auch alle bei Statius genannten Bäume zu finden sind und ebenfalls

⁴⁶ Vgl. zu diesem Kontrast SPENCER 2010, 29.

⁴⁷ Zum Caeliushügel vgl. RICHARDSON 1992, 63; GIANNELLI 1993; COARELLI 2000, 200–204.

⁴⁸ Zur Rezitation der Silve 2.3 s. o. Seite 22 mit Anm. 1. — NEWLANDS 2011 a, 163 betont mit diversen Belegen insbesondere die sakrale Dimension des Wortes *tesca*.

⁴⁹ Iuppiters und Apolls Bäume sind Eiche und Lorbeerbaum; die Pappel ist Herkules zugeordnet, die Pinie Pan (vgl. VAN DAM 1984, 320 f.; NEWLANDS 2011 a, 172 f.). Dies. 2011 b, 98–100 verweist in ihrer politischen Doppellektüre von Stat. *silv.* 2.3 und Mart. 9.61 auf den Symbolgehalt der in beiden Texten auftretenden Platane als schattenspendender Gartenbaum und als Philosophenbaum der keiner spezifischen Gottheit zugeteilt ist (vgl. mit Verweis auf Plat. *Phaedr.*).

⁵⁰ Vgl. VAN DAM 1984, 320.

die dem Pan heilige Pinie den Schlusspunkt bildet. All diese Bäume verbindet, dass sie mit Orpheus, dem göttlichen Sänger bzw. *vates*,⁵¹ der kurz zuvor Eurydice in der Unterwelt zurücklassen musste, eine Verlustgemeinschaft bilden. Auch sie haben kein Glück in der Liebe gehabt und sind Orpheus' Gesang auf eine Lichtung gefolgt, wo sie nun zugleich dessen Publikum und Leidensgenossen sind. Orpheus transformiert den zuvor unbewaldeten Hügel, auf dem er sich niederlässt, durch seinen Gesang zum *locus amoenus*, für den es schattenspendende Bäume braucht. Zunächst heißt es noch *umbra loco deerat* (Ov. *met.* 10.88), doch nachdem die Bäume sich zu Orpheus gesellt haben, ist der Mangelzustand aufgehoben: *umbra loco venit* (Ov. *met.* 10.90). HINDS spricht in diesem Zusammenhang von einem „account of the *first invention* of the ideal landscape.“⁵²

Mit Pan als göttlichem Archegeten inszeniert auch Statius – ähnlich wie Ovid mit Orpheus – eine ‚Erfindung‘ einer idealen Landschaft und in diesem Zusammenhang wird auch die Funktion der bereits besprochenen Verödung Latiums in den Versen 12f. als absichtsvoll angelegte Leerstelle deutlich: Inmitten dieser unkultivierten Landschaft legt Pan mit der Anpflanzung eines Baumes einen intentional und künstlich geschaffenen *locus amoenus* an, oder, wie SPENCER es formuliert: „Pan is engineering a Pan-friendly landscape.“⁵³ Dieser Aspekt der gezielten Landschaftsumgestaltung und insbesondere auch ihrer Aufwertung per Verpflanzung lässt Pan als Gärtner erscheinen – zumal, wenn man das ästhetisch äußerst raffinierte Endergebnis betrachtet, das Spiegelsenble aus Teich und Baum aus Meliors Ziergarten. Pan legt in der Silve 2.3 als innovativer literarischer Kunstgärtner, als *topiarius*, mit seinem absichtsvoll umgepflanzten und verformten Baum den ersten Ziergarten auf stadtrömischem Boden an.⁵⁴ Indem Statius Pan und damit letztlich auch sich selbst als Dichter mit Orpheus gleichsam auf eine Stufe stellt und ihn in dessen Trauer durch die paradoxe erotische Erfüllung im Spiegel sogar noch übertrumpft, dichtet er die schroffe Urlandschaft Roms schön: Er schreibt oder ‚pflanzt‘ eine kuriose Attraktion aus dem Garten seines Patrons Atedius Melior als den Prototypen des römischen Ziergartens in die römische Erinnerungslandschaft ein. Vor diesem Hintergrund gerät Pans ingeniöses gärtnerisches Handeln zur metapoetischen Spiegelung von Statius' eigener literarischer Erfindungsgabe, die Melior zum Geburtstag die Ursprungsgeschichte des römischen Ziergartens beschert.

Doch welche genaueren Zusammenhänge bestehen zwischen der im Gedicht vorgeführten gärtnerischen und dichterischen Poiesis? Um diese Fragen beantworten zu können, wird im Folgenden zunächst Pans Transplantation einer genaueren

⁵¹ Vgl. zur Bezeichnung als *vates met.* 10.12, 82, 89, 143; 11.2, 8, 19, 27, 38, 68.

⁵² HINDS 2002, 127.

⁵³ SPENCER 2010, 30.

⁵⁴ Vgl. zur *ars topiaria*, zur Kunstgärtnerei, zu der auch die kunstvolle Formgebung von Bäumen durch Zurückschneiden gehörte, MARZANO 2014, 228 f.

Betrachtung unterzogen. Dabei wird sich zeigen, dass die Darstellung des selbst Hand anlegenden Gottes nicht nur in vielerlei Hinsicht Auskunft über gärtnerische Implikationen des von Statius dargestellten Transplantationsprozesses gibt, sondern auch diverse Impulse dazu, Pans Verpflanzung als Spiegelung von Statius' literarischer Technik zu lesen.

2.2 Der Dichter in der Maske Pans: Hortikulturelle und metapoetische Aspekte von Transplantation

In diesem Abschnitt steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern das Handeln Pans Aspekte literarischer Poiesis in der Silve 2.3 repräsentieren kann und wie Pans Verpflanzung und Statius' Dichtung mit der Kulturtechnik der Pfropfung in Verbindung gebracht werden können.⁵⁵ Einen semantischen Zusammenhang zwischen der Anpflanzung des Baumes in der Ekphrasis und dem weiteren Gedicht legt nicht zuletzt das über den gesamten Text verteilte vegetabile Vokabular nahe. Mit Pflanzen und Pflanzung befasste Lexik findet sich nämlich nicht nur in der gleich noch näher zu betrachtenden Anpflanzung der Platane und im restlichen, mit dem Wachstum des Baumes befassten Teil B 2, sondern neben der Ekphrasis in Teil A⁵⁶ in bemerkenswerter Weise auch im Schlussteil C des Gedichtes, der sich nicht mehr mit dem Baum, sondern mit dem Patron und dessen Geburtstag befasst. Neben verschiedenen anderen ambigen Wendungen, die auch pflanzlich bzw. gärtnerisch konnotiert sein können,⁵⁷ wird das Übergreifen vegetabilen Vokabulars auf den Schluss besonders im Wunsch des Dichters deutlich, Melior solle „in fortwährender Blüte“ das Alter seiner Eltern übertreffen (*longum florens*; V. 72)⁵⁸ und in der das Gedicht abschließenden

⁵⁵ Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch BAUMANN [im Druck].

⁵⁶ Vgl. *arbor*, *robor* (V. 2); *cacumen* (V. 3); *radix* (V. 5).

⁵⁷ Vgl. zu den ambigen Wendungen erstens die Formulierung Würde und Tugend hätten sich in Melior's Brust „gepflanzt“ (*posuere*; V. 64). Vgl. dazu NEWLANDS 2011 a, 176. — Zweitens die Formulierung, Melior würde „sein Leben geordnet anpflanzen“ oder „arrangieren“ (*digeris ordine vitam*; V. 69). Die Grundbedeutung lautet ‚verteilen‘; vgl. zur agrikulturellen Bedeutung *ThLL* 5.1.111774–1118.3; NEWLANDS 2011 a, 177 f. mit Verweis auf eine mögliche Anspielung auf Verg. *ecl.* 1.73. — Drittens die ebenfalls mehrdeutige Wendung, Melior wäre unübertroffen darin, seinem „Vermögen Glanz zu verleihen“ oder „aufzupfropfen“ (*opibusque immittere lucem*; V. 71), wobei Vergil *immittere* im Sinne von ‚pfropfen‘ in der unten auf Seite 48 zitierten Erläuterung des Pfropfungsvorgangs verwendet (Verg. *georg.* 2.79 f.). Vgl. für weitere Belege zu *immittere* für ‚pfropfen‘ *ThLL* 7.1.470.36–41; auf Melior angewandt heißt dies, dass ein großes Vermögen *per se* keinen Glanz hervorbringt, sondern dass es einer kundigen Hand und eines guten Geschmacks bedarf, die ihm erst zu einem Mehrwert verhelfen.

⁵⁸ *florere* und *florens* werden neben der auf Pflanzen bezogenen Grundbedeutung so regelmäßig metaphorisch oder katachrestisch gebraucht, dass sie in einem anderen Kontext nicht zwingend als spezifisch vegetabile Vokabeln auffallen würden (vgl. *ThLL* 6.1.91748–920.42 u. 6.1.921.6–923.41).

wobei das Verb *deponere*, das der Dichter für die Anpflanzung verwendet, ein landwirtschaftlich-gärtnerischer *terminus technicus* für das Einpflanzen eines Baumes bzw. einer Pflanze in den Boden ist; zweitens wird das Aufhäufen von frischer Erde (*vivamque adgessit harenam*; V. 41) zu einer Mulde für die anschließende Bewässerung des jungen Baumes in der antiken Fachliteratur erwähnt;⁶⁰ drittens ist das erste Bewässern eines frisch gepflanzten Baumes (*optatisque aspergit aquis*; V. 42) wichtig für eine gute Verbindung von Wurzeln und Boden.⁶¹ Die Kontrolle über den Baum ist im Gebet, das ja erst die Anweisungen für seinen außergewöhnlichen Wuchs gibt, aber insbesondere auch sprachlich vermittelt (*talia mandat*; V. 42). Der Gott verleiht dem Baum also durch Sprache seine Form. Die Inszenierung Pans als auktoriale Figur, die sich durch Sprachgewandtheit und professionelle Expertise in einer Arbeitsschritt für Arbeitsschritt wiedergegebenen Tätigkeit auszeichnet, gibt wesentliche Impulse zu einer metapoetischen Lektüre, in der die gärtnerischen und sprachlichen Handlungen Pans die literarische Poiesis des Dichters widerspiegeln.

2. *Kompatibilität*: Pan trifft mit der morgenländischen Platane eine hervorragende Wahl für sein Spiegelkunstwerk, denn der aus dem östlichen Mittelmeerraum stammende Baum hat eine besondere Präferenz für Wasserläufe und eignet sich deshalb besonders gut dazu, unmittelbar neben dem Teich, in dem sich Pholoe verbirgt, angepflanzt zu werden.⁶² Die Platane ist somit der ideale Schattenspen-

Platane bezieht und mit „eine hinsichtlich ihres Wuchses jugendliche Platane“ übersetzt. Seine Begründung ist vor allem, dass die Verpflanzung des jungen Baumes keinen großen Aufwand darstelle. Anders und mit Blick auf die im Vollzug dargestellte gärtnerische Tätigkeit (*deposuit*) übersetzen SHACKLETON BAILEY 2003, 139, NEWLANDS 2011 a, 169 und COLEMAN 2014 b, 7 f. *nisu* als „with an effort“. Auf Seite 59 schlage ich vor, dass Pan die ursprünglich nicht in Latium heimische und laut Plin. *nat.* 12.8 erst im 4. Jh. in Rom belegte Platane schwerlich in einer prorömischen Urlandschaft hätte finden können und deswegen nicht nur als Begründer des Gartenbaus, sondern auch als Erstimporteur der Platane auftritt. In diesem Kontext könnte *nisu* den besonderen Aufwand, den Pan betreibt, mit beschreiben. Das in *M* überlieferte *visu* setzten u. a. COURTNEY 1990, LIBERMAN 2010 und auch PEDERZANI 1995, die ebd., 150 mit „giovane a vedersi“ übersetzt.

⁶⁰ Mit der Übersetzung von *vivus* als ‚frisch‘ folge ich VAN DAM 1984, 315, SHACKLETON BAILEY 2003, 139 und COLEMAN 2014 b, 8; vgl. zuletzt ausführlich zu diesem Problem LIBERMAN 2010 (der obeliert) und KREUZ 2016, 367, Anm. 176, der mit ‚natürlich vorkommend‘ übersetzt.

⁶¹ Vgl. COLEMAN 2014 b, 7–9 mit zahlreichen Belegen; vgl. zu *deposuit* auch ThLL 5.1.576.74–577.1 und NEWLANDS 2011 a, 169.

⁶² Zum Lebensraum der *Platanus orientalis* und ihrer Präferenz für Wasserläufe vgl. WEBER 1995, 9. Zur Platane aus antiker Sicht vgl. Plin. *nat.* insb. 12.6–2; MARZANO 2014, 215–218; ERREN 2003, 322 f. (zu Verg. *georg.* 2.70). NEWLANDS 2011 a, 14 f. und dies. 2011 b, 98–100 betont mit Blick auf Stat. *silv.* 2.3 den Symbolgehalt der Platane a) als schattenspendender Gartenbaum, b) – mit Verweis auf Plat. *Phaidr.* 229 a–b u. 230 b sowie Cic. *de orat.* 1.28 – als Baum, der die ideale Umgebung für philosophische und politische Gespräche bildet, und c) – mit Verweis auf HARDIE 1997 – als Dichterbaum. KREUZ 2016, 366, Anm. 175 verweist ebenfalls auf Plat. *Phaidr.*, zieht aber in Zweifel, dass die Platane in Silve 2.3 als forcierter Verweis auf Platon zu lesen ist.

der für einen *locus amoenus* und wurde als solcher bereits in der Antike wahrgenommen. Darüber hinaus sucht sich Pan mit der Platane genau den richtigen Baum für den außergewöhnlichen, zunächst waagrechten und sich erst über der Wasseroberfläche wieder aufrichtenden Wuchs aus, der für die raffinierte Spiegelung im Wasser nötig ist: Die Platane ist zu einem immensen Wachstum in die Breite fähig und bildet bisweilen auch Äste, die sehr nah am Boden entlangwachsen und sich neu mit diesem verwurzeln können.⁶³ Das merkwürdige Wachstum von Pans Baum – dem in der Realität druchaus fachkundige *topiarii*, Kunstgärtner, nachgeholfen haben könnten⁶⁴ – entspricht also zu einem gewissen Grad der natürlichen Veranlagung der Platane. Insgesamt lässt sich festhalten, dass der von Pan gewählte Baum in hohem Maße mit dem Zielkontext kompatibel und aufgrund seiner natürlichen Disposition dem Einsatzzweck unmittelbar dienlich ist.

3. *Mehrwert/Funktionserweiterung*: Der Baum generiert im Kontext, in den er transplantiert wurde, als Pans Agent bzw. Stellvertreter einen Mehrwert. Dieser Aspekt manifestiert sich in zwei Bereichen. Erstens in der auf Dauer gestellten, ästhetisch reizvollen und paradoxen Vereinigung von Pan und Pholoe im Spiegelbild. Ohne den Baum wäre der Nichtschwimmer Pan vom Ziel seiner Begierden, der im Teich verborgenen und mit ihm vom Dichter symbolisch in eins gesetzten Nympe dauerhaft ausgeschlossen. Zweitens legt der Gott damit gleichsam als Nebeneffekt – dies stellt der Text durch die urtümlich öde Szenerie und die künstliche Verformung des Baumes heraus – den ersten Ziergarten Roms an.⁶⁵ Letztlich ist es allerdings Statius selbst, der diese aufwertende Umdeutung durchführt und überhaupt erst die Geschichte von Pan und Pholoe an den Baum heranträgt. Der Dichter erhebt den Garten des Patrons zu einem literarisch semantisierten Kunstwerk in dem sich Pan und Pholoe im Spiegelbild begegnen können.⁶⁶
4. *Staunen/Innovation/Kompetitivität*: Am Schluss des Gebets an den Baum wird ersichtlich, dass die Platane die Anweisungen des Gottes auch mit dem Ziel

⁶³ Vgl. COLEMAN 2014 b, 10–12 mit der zugehörigen Abb. 0.1.

⁶⁴ Dies vermutet VESSEY 1981, 47; zur *ars topiaria*, zur Kunstgärtnerei, zu der auch die kunstvolle Formgebung von Bäumen durch Zurückschneiden gehörte, vgl. MARZANO 2014, 228 f.

⁶⁵ Darüber hinaus wertet die Verpflanzung aber nicht nur die Landschaft auf. Vielmehr steigert die vermenschlichte Platane mit ihren unzähligen Händen (*innumeraeque manus*; V. 40) Pans Fähigkeit, mit seiner Umwelt zu interagieren, und sei es auch nur imaginativ im virtuellen Spiegelraum. Als ein die Einflussmöglichkeiten des Gottes erweiternder Zusatz lässt sich der Baum wörtlich als *πρόσθεσις*, als funktionserweiternde Prothese des Gottes lesen, die letztlich vollständig für ihren Urheber eintreten kann, sobald er in der Szenerie nicht mehr selber präsent ist. Zur Vermenschlichung des Baums vgl. COLEMAN 2014 b, 9–11; allgemein zur Vermenschlichung von Bäumen in der antiken (Fach-)Literatur LOWE 2010, 471 f. mit Hinweisen auf weiterführende Literatur.

⁶⁶ Vgl. dazu auch RÜHL 2015, 103: „It is then only the poem that turns the tree into something outstanding and unique; only the poem renders it a symbol of Melior.“

umsetzen soll, andere, verschiedenen Göttern heilige Bäume angesichts der Triebe bzw. Zweige der Platane staunen zu lassen (*stupeant tua germina*; V. 52). In der Einforderung eines Staunens lässt sich zunächst der Anspruch greifen, etwas Innovatives geleistet zu haben. Darüber hinaus zielt diese Geste, wie wir sehen konnten, auch auf die Überbietung einer zwar nicht explizit genannten, intertextuell aber geschickt evozierten Konkurrenz ab, auf Orpheus aus dem zehnten Buch der *Metamorphosen*. In dieser kompetitiven Vergleichen Pans mit Orpheus, der die Landschaft durch seinen Gesang transformiert, liegt ein erneuter Impuls zu einer metapoetischen Deutung: Genauso wie es in den *Metamorphosen* Ovid ist, der Orpheus seine Stimme verleiht, ihn dadurch Bäume versetzen lässt und somit die Landschaft sprachlich transformiert, ist es in Silve 2.3 Statius, der in Vermittlung durch seinen Agenten Pan einen Baum versetzt, ihm zumal auch durch die dem Gott verliehene Stimme seine Form verleiht und die prorömische Stadtlandschaft transformiert. Indem Statius durch Pan ein Staunen der von Orpheus versetzten Bäume einfordert, stellt er nicht nur einen Vergleich seiner selbst mit Orpheus, sondern auch mit Ovid her und artikuliert dadurch für seine Dichtung einen hohen Qualitätsanspruch.

5. *Alterität/Verbindungsstelle*: Obwohl der Baum mit der Umgebung und dem Teich hochgradig kompatibel und zu einem neuen biologischen und semantischen System, einem Garten, verwachsen ist, bleibt er dennoch als hochgradig artifizell Geformtes und künstlich Hinzugefügtes erkennbar. Diese trotz einer festen Verwachsung mit dem Untergrund immer noch wahrnehmbare Alterität von Zielkontext und verpflanztem Baum lässt sich mit dem Staunen verbinden (Aspekt 4) und wirft, wie im Proöm des Gedichtes zu beobachten, die Frage nach der Genese des Naturensembles und damit zugleich auch nach dessen Urheber auf.
6. *Okkasionalität/Erinnerungsstiftung*: Anlass der Transplantation durch Pan ist eine aus dem Text hervorgehende, konkrete Situation, nämlich die Tatsache, dass Pan nicht zur im Teich verschwundenen bzw. mit dem Teich identifizierten Nympe gelangen kann. Die Transplantation des Baumes hat also auch die Funktion, die Okkasion in der Erinnerung wach zu halten. Im Kontext der Gelegenheitsdichtung liegt auch hierin ein starker Impuls zur metapoetischen Lektüre, schließlich ist die Silve 2.3 einschließlich der Aitiologie ein Gedicht anlässlich des Geburtstages des Patrons.

Fassen wir den bisherigen Befund zusammen, dann geben vor allem die Aspekte 1 (auktoriale Kontrolle/Expertise), 3 (Mehrwert/Funktionserweiterung), 4 (Staunen/Innovation/Kompetitivität) und 6 (Okkasionalität/Erinnerungsstiftung) Impulse zu einer metapoetischen Lektüre der Baumanpflanzung durch Pan: Auch Statius' Rolle als Dichter mit beruflicher Expertise ist geprägt von einem hohen Maß an auktorialer und vor allem sprachlich ausgeübter Kontrolle über seinen Gegenstand, den er im Falle der Silve 2.3 auf eine sehr deutlich umrissene Okkasion hin – den Geburtstag des Patrons – kunstvoll und mit hohem Qualitätsanspruch zu formen vermag. Vor diesem

Hintergrund lässt sich Pans Auftreten als Gärtner als metapoetische *mise en abyme* lesen, sodass Statius in einer metaphorischen Übertragung als literarischer Gärtner nach dem Muster Pans betrachtet werden kann.

Gehen wir von diesem Befund aus einen Schritt weiter und betrachten die Transplantation nochmals summarisch: Es handelt sich dabei abstrakt gesprochen um die kunstvolle bzw. künstliche Applikation eines kompatiblen Gegenstandes auf einen Zielkontext, der durch diesen Gegenstand in einer dauerhaften Verbindung eine Aufwertung erfährt. Pan pflanzt einer Landschaft mit Teich einen Baum ein. Doch was ist das ‚Transplantat‘, das Statius in einer metaphorischen und metapoetischen Übertragung als ‚gärtnernder‘ Dichter verpflanzt? Und: wohin pflanzt er es? Zwar möchte ich später zeigen, dass Statius als literarischer Gärtner auf ganz verschiedenen Ebenen verpflanzend tätig ist, doch dürfte der offensichtlichste Zielkontext, mit dem der Dichter in der Silve 2.3 befasst ist, wohl der bemerkenswerte Baum aus dem Garten des Patrons sein, mit dessen Ekphrasis das Gedicht beginnt (*stat ... arbor*; V. 1 f.). In diesen Zielkontext schreibt bzw. ‚pflanzt‘ er die von ihm kunstvoll ausgestaltete Aitiologie ein.

Zwei Aspekte scheinen mir dabei bemerkenswert zu sein: Erstens ergibt sich im Vergleich zu Pan eine grundlegende Verschiebung, denn während Pan einen Baum als Transplantat verpflanzt, ist bei Statius ein zuvor bereits in den Garten seines Patrons verpflanzter Baum der Zielkontext für eine ‚Transplantation‘ zweiter Ordnung. Zweitens gibt es mit der Pfropfung ein agrikulturelles Transplantationsverfahren, das genau diesen Fall, nämlich die Verpflanzung eines Transplantates auf einen Baum, nicht nur theoretisch beschreibt, sondern in der Landwirtschaft im Obst- und im Weinbau auch zur von der Antike bis heute völlig gängigen Praxis macht.⁶⁷ Die Pfropfung ist im Grunde genommen nichts anderes als eine spezifischere Form einer Transplantation, wie sie auch Pan vorführt, nur dass sie eine andere Expertise und anderes Werkzeug voraussetzt. Die Pfropfung funktioniert wie folgt:⁶⁸ Auf eine sogenannte Unterlage, einen – je nach genau eingesetzter Technik – ein-, an- oder abgeschnittenen Stamm, werden entsprechend zugeschnittene Zweige, sogenannte (Pfropf-)Reiser, einer anderen Pflanze ein- oder angesetzt, sodass die jeweils verwundeten Stellen von Stamm und Reiser übereinander zum liegen kommen. Die Reiser werden auf der Unterlage fixiert und verwachsen mit ihr. Die Unterlage versorgt die Reiser mit Nährstoffen und kann im Endeffekt die Früchte der auf sie gepfropften Pflanze tragen. Die Unterlage wird somit, wie es in der Fachsprache heißt, veredelt.

⁶⁷ Zur Pfropfung als Kulturtechnik und Kulturmetapher s. o. die einleitenden Bemerkungen auf Seite 18–20. Vgl. zur Pfropfung in der Antike LOWE 2010 und MARZANO 2014, 225–230.

⁶⁸ Vgl. für moderne Beschreibungen der Pfropfung z. B. knapp WIRTH 2011 a, 11 f. und ausführlich ALLEN 1978, 59–73; für antike Beschreibungen vgl. Cato *agr.* 41 f.; Varro *rust.* 1.40.5 f., 1.41.1–3; Verg. *georg.* 2.32–34, 69–82; Colum. 4.29, 5 11, *arb.* 8 f., 26 f.; Plin. *nat.* 17.99–122.

Die Bezeichnung der Pfropfung als Veredelung markiert bereits eine ganz wesentliche Übereinstimmung mit der Transplantation Pans, nämlich den Mehrwert und die Funktionserweiterung (Aspekt 3): Durch die Pfropfung vermag ein Baum, Früchte einer anderen Art zu tragen. So kann ein Baum gleichzeitig Früchte verschiedener Arten bzw. Sorten tragen und sogar Pflanzen, die selbst keine bzw. ungenießbare Früchte hervorbringen, können zu Spendern wohlschmeckender Früchte veredelt werden.⁶⁹ Der Aspekt der auktorialen Kontrolle und Expertise ist bereits angesprochen worden (Aspekt 1): Pfropfen ist ein künstlicher Vorgang, der in der Natur nicht von sich aus stattfindet. Insofern markiert die Pfropfung, wie WIRTH betont, wesentlich einen Übergang von einem Natur- in einen Kulturzustand:

Die Steigerung der Fruchtbarkeit ist indes nur der sichtbare Aspekt eines Kultivierungsprozesses, in dessen Verlauf etwas natürlich Gewachsenes in etwas kulturell Gemachtes transformiert wird. ... Insofern stellt die Pfropfung nicht nur einen Übergang zwischen Natur und Kultur her, sondern sorgt sogar für eine Neu-Konfiguration: Sie übersetzt ‚Naturdinge‘ in ‚Kulturdinge‘ bzw. versetzt den Naturzustand in den Kulturzustand.⁷⁰

Bei der Pfropfung spielt – wie bereits in der antiken Fachliteratur besprochen wird⁷¹ – auch der Aspekt der Kompatibilität von Transplantat und Zielkontext (Aspekt 2) eine wichtige Rolle, da bei weitem nicht alle Kombinationen von Unterlage und Reiser überhaupt oder dauerhaft miteinander verwachsen. Der Pfropfung wohnt zumal auch in diesem Sinne ein erhebliches Innovationspotential (Aspekt 4) und auch Charakter des Experiments inne, der aber auch das Risiko des Scheiterns beinhaltet.⁷² Auch die Alterität, die bei Pans Anpflanzung deutlich zu Tage tritt (Aspekt 5), lässt sich mit der Pfropfung in Verbindung bringen: Reiser und Unterlage wird man im Regelfall trotz organischer Verbindung bzw. gerade durch die sichtbare Verbindungs- bzw. Schnittstelle von einander unterscheiden können, sodass ein Pfropfreis als etwas Hinzugefügtes erkennbar bleibt.⁷³ Auch der Aspekt der Erinnerung (Aspekt 6), auf den wir später mit Blick auf die Kulturtechnik der *propagatio* noch genauer zu sprechen

⁶⁹ Ein gängiges Beispiel für das letztgenannte Szenario ist die Veredelung der Holzbirne (vgl. WIRTH 2011 a, 11 mit Verweis auf SIMMELS Essay „Vom Wesen der Kultur“).

⁷⁰ WIRTH 2011 a, 13.

⁷¹ Vgl. LOWE 2010, 469 (mit Verweis auf Varro *rust.* 1.40.5; Colum. 5.11.1, *arb.* 26.1; Plin. *nat.* 17.103) und 487 f. mit Verweis auf Columellas „bold statement that despite the conventional opinion, anything can be grafted on anything“ und seine Entwicklung der Ablaktation, einem Verfahren, durch das auch an sich inkompatible Pflanzen durch Pfropfung verbunden werden können (vgl. Colum. 4.29.13, 5.11.14, *arb.* 26.3; Plin. *nat.* 17.137 f.).

⁷² Vgl. zur Frage der Pfropfung als Experiment und als Metapher für das Funktionieren von Experimentalsystemen WIRTH 2006, 115 f. Vgl. LOWE 2010, 480 mit Blick auf die Wahrnehmung von Pfropfung im 1. Jahrhundert n. Chr., insbesondere bei Columella: „grafting [...] since the time of Cato had progressed from the mundane to the experimental, and thereby captured the imagination.“

⁷³ Vgl. WIRTH 2011 a, insbes. 12, 15, 19 u. 26 zur konzeptionellen Bedeutung der Schnitt- bzw. Nahtstellen für die Pfropfung als ein kulturwissenschaftliches Modell.

kommen werden, lässt sich mit der Pfropfung in Verbindung bringen, da sie zumal auch dafür eingesetzt wird, Pflanzen bzw. bestimmte Zuchtformen mit unveränderten Eigenschaften zu vermehren und zu bewahren.⁷⁴ Ein wichtiger Aspekt der Pfropfung ist allerdings nicht in Pans Verpflanzung wiederzufinden: Die Veredelung dient auch der Beschleunigung, da sie die Zeit verkürzt, die es braucht, bis Pflanzen sich verwurzeln und selbst Früchte tragen können. Diese Dimension spielt für Pans Platane, die im Text ein mythisches Alter erreicht, und deren Wachstumsprozess in den Versen 53–60 gleichsam im Zeitraffer, aber ohne Anhaltspunkte auf eine Zeitausdehnung beschrieben wird, offenbar keine wesentliche Rolle.

Im Lichte der bemerkenswerten Übereinstimmung zwischen Pans Transplantation und der Pfropfung – die die naheliegendere Metapher für Statius ist, weil er sich intradiegetisch zwar mit der Pflanzung eines Baumes befasst, letztlich aber die literarische ‚Veredelung‘ eines bereits verpflanzten Baumes betreibt – scheint eine weitere Verfolgung der Veredelung als metapoetische Metapher durchaus lohnend zu sein. Dies gilt zumal auch deshalb, weil Statius, wie wir nun sehen werden, in der Silve 2.3 intertextuell auf Vergils Behandlung der Pfropfung in den *Georgica* verweist und damit eine metapoetische Betrachtung dieser Kulturtechnik noch zusätzlich motiviert.

2.2.2 *insitio* (ii): Silvendichtung als Pfropfung (Stat. *silv.* 2.1; Verg. *georg.* 2)

Als Hinführung zur Frage, wie Statius die Pfropfung intertextuell in die Silve 2.3 einbezieht, sei an dieser Stelle zunächst ein Blick auf die Silve 2.1 geworfen, in der sich zeigt, dass der Dichter insbesondere in der Kommunikation mit dem Gartenfreund Atedius Melior ein Gespür für horti- bzw. arborikulturelle Feinheiten voraussetzt. Die Silve 2.1 ist ein Trostgedicht an den Patron Melior, anlässlich des Todes seines zwölfjährigen, vor der Zeit dahingerafftten Pflegesohnes Glaucias (*praerepti ... alumnus*; Stat. *silv.* 2.1.1).⁷⁵ In dieser Silve zieht Statius die Kulturtechniken der *propagatio* und

⁷⁴ Vgl. ders. 2011 a: „Veredeln [bedeutet] aber auch Konservieren: durch ein Verfahren der nicht-sexuellen, künstlichen Fortpflanzung Kopien herstellen und so das Veredelte in Kopie bewahren. Die Reproduktion fungiert mithin als eine Art ‚Massenspeicher‘ des bereits Kultivierten. Bemerkenswerterweise vollzieht sich dieses Konservieren durch Kopieren, aber nicht im Sinne einer statischen Bewahrung des Vorhandenen und insofern Gesetzten, sondern im Sinne einer dynamischen Bereitstellung dessen, was sich auch in Zukunft transplantieren, das heißt ‚versetzen‘ lässt.“

⁷⁵ Zum Alter des verstorbenen Glaucias vgl. *silv.* 2.1.124 f. u. Mart. 6.28.8 f. BERNSTEIN 2005 analysiert detailliert Statius’ Darstellung des Verhältnisses zwischen Melior als *pius altor* (Stat. *silv.* 2.1.69) und seinem *alumnus* Glaucias. Bemerkenswert ist, dass Statius ebenfalls einen Pflegesohn hatte (vgl. Stat. *silv.* 5.5). Zur Darstellung von Verwandtschaftsverhältnissen in der Flavischen Literatur vgl. auch BERNSTEIN 2008, mit Schwerpunkt auf dem Epos.

der *insitio* als Bildspender für das Zeugen von leiblichen bzw. das Aufnehmen von nicht leiblichen Kindern heran. Betrachten wir zunächst die Verse 84–87:

non omnia sanguis
proximus aut serie generis *demissa propago* 85
alligat; interius nova saepe adscitaque *serpunt*
pignora conexus.

Nicht nur Blutsverwandtschaft oder aus direkter Linie *abstammende Nachkommenschaft* schafft Verbundenheit; neue, adoptierte Kinder *wachsen* oft fester ans Herz als verwandte.

Stat. *silv.* 2.1.84–87

In Vers 85 bezeichnet Statius ein leibliches Kind aus einer Familienlinie als *demissa propago*, was neben der katachrestischen Bedeutung ‚abstammender Nachkommenschaft‘ in der Gärtnersprache auch im ursprünglichen Sinne mit ‚in den Erdboden herabgebogener Ableger‘ oder ‚eingepflanzter Setzling‘ übersetzt werden kann.⁷⁶ Dass an dieser Stelle tatsächlich eine Ambiguität vorliegt, also ein hortikultureller Unterton intendiert ist, legt auch der folgende Vers nahe, in dem es heißt, dass Pflege- bzw. Adoptivkinder den Eltern oft fester ans Herz wüchsen (*interius serpunt*; Stat. *silv.* 2.1.86) als leibliche Kinder, wobei *serpere* auch eine botanische Vokabel für wachsende Wurzeln ist.⁷⁷ Nach einer kurzen Passage mit berühmten mythologischen *exempla* für Pflegekinder kulminiert diese subtile hortikulturelle Metaphorik in einem nun explizit und unmissverständlich auf den Gartenbau abzielenden Bild: Auf einen fremden Eichenstamm gepfropfte Äste habe er höher wachsen sehen als die eigenen (*vidi ego transertos alieno in robore ramos | altius ire suis*; Stat. *silv.* 2.1.101 f.).⁷⁸ Die Vorzüge der Aufnahme eines Pflegekindes in eine fremde Familie vergleicht Statius

⁷⁶ VAN DAM 1984, 114 und NEWLANDS 2011 a, 87 sprechen die Ambiguität bzw. die vegetabilen Assoziationen von *propago* und auch *serpere* an (vgl. nächste Anm.), gehen aber nicht darauf ein, dass *demittere* auch als *terminus technicus* für das Einpflanzen von Samen, Pflanzen und Ablegern und auch für das Pfropfen gebraucht wird (vgl. *ThLL* 5.1.490.38–53).

⁷⁷ Vgl. VAN DAM 1984, 114; NEWLANDS 2011 a 87 *ad loc.* mit Hinweis auf *OLD* s. v. 2b.

⁷⁸ In der zitierten Stelle liegt eine Ambiguität des Bezuges von *suis* vor, die abbildet, dass es sich bei der quasi-Adoption durch Melior um einen doppelten Glücksfall für Melior und Glaucias gleichermaßen handelt, indem sie die Überbietungsgeste des *altius ire* sowohl auf die Äste des Ursprungsbaumes, von dem die Pflropfreier stammen (in der Metapher also die leibliche Familie des Glaucias), als auch auf die Äste der Unterlage hin lesbar macht (also auf Melior). Diese Ambiguität – die sich gut in eine Passage voller Ambiguitäten von metaphorischem und nicht-metaphorischem Gebrauch von botanischem Vokabular einfügt – lässt sich in einer Übersetzung nicht ohne weiteres wiedergeben und es wird üblicherweise versucht, sie durch eine Argumentation zu Gunsten der einen oder der anderen Option aufzulösen (vgl. VAN DAM 1984, 120 und NEWLANDS 2011 a, 91, die sich beide dafür aussprechen, dass *suis* die Äste des Ursprungsbaumes (also die leibliche Familie) in den Blick nimmt, die der auf eine neue Unterlage gepfropfte Ast überbietet, sowie SHACKLETON BAILEY 2003, 111, Anm. 12, der durch den Pflropfreier die Äste der Unterlage (also Melior) überragt sieht).

in dieser bemerkenswerten Metapher mit den Vorzügen der Pfropfung von Ästen auf einen fremden Baum.⁷⁹ In diesem Zuge rekurriert er auf die erste Stelle, an der Vergil in den *Georgica* über die Pfropfung spricht:⁸⁰

et saepe alterius ramos impune videmus
vertere in alterius mutata[m]que insita mala
ferre pirum et prunis lapidosa rubescere corna.

Oft auch sehen wir, wie Zweige eines Baumes ohne Schaden in die eines anderen übergehen, dass ein verwandelter Birnbaum aufgepfropfte Äpfel trägt und in Birnbäumen steinige Kornelkirschen sich röten.⁸¹

Verg. *georg.* 2.32–34

Statius greift aus der Vergil-Passage das Motiv der vom Sprecher mit eigenen Augen gesehenen gepfropften Äste auf (*videmus/vidi* und *ramos*) und evoziert mit diesem intertextuellen Verweis die Pfropfung zugleich als Kulturtechnik, die Bäume ertragreich fremde Früchte tragen lässt. Auch das in der Junktur *altius ire* (Stat. *silv.* 2.1.102) angelegte Motiv der Überbietung zeigt auf, dass es bei der tatsächlichen und auch bei der metaphorischen Pfropfung ganz wesentlich um einen Mehrwert geht. Für Atedius Melior ergibt sich folgende metaphorisch vermittelte Ähnlichkeitsbeziehung zur Pfropfung: Melior, von dem die beiden zitierten Passagen aus Silve 2.1 nahelegen, dass er keine leiblichen Kinder hatte,⁸² hat seinen Haushalt und sein Leben durch die quasi-Adoption eines ihm ans Herz gewachsenen, hochgradig talentierten Kindes bereichert bzw. ‚veredelt‘.⁸³ Mit Blick auf die Silve 2.1 lässt sich also festhalten, dass der Dichter schon vor der Silve 2.3 über eine bemerkenswerte botanische Lexik und Metaphorik mit Melior und der weiteren Leserschaft kommuniziert und dabei

⁷⁹ Vgl. für den metaphorischen Nexus von Adoption und Pfropfung auch Mart. 13.46 (*Persica praecocia*): *Vilia maternis fueramus Persica ramis: | nunc in adoptivis Persica cara sumus*.

⁸⁰ Vgl. VAN DAM 1984, 120 und NEWLANDS 2011 a, 91.

⁸¹ *Georgica*-Übersetzungen nach SCHÖNBERGER 1994.

⁸² Vgl. BERNSTEIN 2005, 261, 270, 277; NEWLANDS 2011 a, 20.

⁸³ Zur Bezeichnung ‚quasi-Adoption‘ vgl. NIELSEN 1999 und in Anlehnung an sie BERNSTEIN 2005, *passim*. — Zu den herausragenden musischen und physischen Veranlagungen des Glaucias vgl. die sich anschließende Partie *silv.* 2.1.106–136, die Statius mit einem Blumengleichnis eröffnet und somit die vegetative Metaphorik weiterführt (*ille, velut ... flos*; 2.1.106 f.). Statius betont die Dimension der distinktiven Aufwertung des ganzen Hausstandes des Patrons durch Glaucias, indem er die Passage zu dessen Talenten in Vers 137 mit der Wendung *haec fortuna domus* zusammenfasst. BERNSTEIN 2005, insbes. 266 f., 271–273, 275 f. betont nicht nur, dass Glaucias zum kulturellen Kapital Meliors beiträgt, sondern, dass das Begräbnis und nicht zuletzt die Fassung dieses traurigen Anlasses in die *Silve* 2.1 auch das finanzielle und soziale Kapital des Patrons ausstellen.

bezüglich der Pfropfung auch konkret den Beginn des zweiten *Georgica*-Buches als wesentlichen Bezugspunkt in der literarischen Tradition markiert.⁸⁴

Wenden wir uns nun der Silve 2.3 zu, dann nimmt es mit Blick auf die Gartenthe-matik zwar kaum Wunder, dass sich dort, wie zu Beginn von Abschnitt 2.2 gezeigt, noch wesentlich mehr vegetables Vokabular antreffen lässt als in Silve 2.1. Bemer-kenswert ist allerdings, dass es in der Silve 2.3 wie auch in der Silve 2.1 Parallelen zu Vergils Besprechung der Themen *propagatio* und *insitio* in den *Georgica* gibt.⁸⁵ Eine dieser Parallelen ist besonders auffällig und als wörtliches Zitat zu bewerten:⁸⁶ In Vers 58 f. schildert Statius, wie der Baum, nachdem er sich dem Wasser zugeneigt hat, seinen „knotenfreien Wipfel wiederum hebt“ (*rursusque enode cacumen | ... levat*). Betrachten wir vor diesem Hintergrund, wie Vergil nach der Beschreibung der auf Astknoten angewiesenen Technik des Okulierens den Vorgang der Pfropfung beschreibt⁸⁷:

aut *nursum enodes trunci* resecantur, et alte
finditur in solidum cuneis via, deinde feraces
plantae immittuntur: nec longum tempus, et ingens 80
exiit ad caelum ramis felicibus arbos
mirastastque novas frondes et non sua poma.

Knotenfreie Stämme wiederum schneidet man zurück, treibt mit Keilen einen Spalt tief ins Kernholz und setzt dann die ertragreichen Pfropfreiser hinein: Und nicht lang, so steigt ein mächtiger Baum mit fruchtbaren Ästen zum Himmel und *staunt* über sein neues Laub und Früchte, die nicht die seinen sind.

Verg. *georg.* 2.78–82

84 Die Tatsache, dass Gartenmetaphern in den Silven und Pfropfungsmetaphern insgesamt ein eher seltener Gegenstand sind (vgl. VAN DAM 1984, 120 und LOWE 2010, 474 u. 477) macht ihr gehäuftes Auftreten in *silv.* 2.1 und 2.3 umso auffälliger. Vgl. für den Garten als Bildspender metapoetischer Reflexion PRIOUX 2014.

85 Zum Vokabular von Verg. *georg.* 2.63–83, der detaillierten Auseinandersetzung mit Pflanzung und Pflanzenvermehrung durch Ableger, weist die Silve 2.3 folgende lexikalische Parallelen auf: *truncus* (Stamm; *georg.* 2.63, 78; *silv.* 2.3.54); *propago* (Ableger; *georg.* 2.63; *silv.* 2.3.39); *robur* (Kernholz; *georg.* 2.64; *silv.* 2.3.2); *nasci* („geboren werden“/„wachsen“; *georg.* 2.65, 68; *silv.* 2.3.4); *arduus* („hochragend“; *georg.* 2.67; *silv.* 2.3.4, 77); *germen* („Trieb“; *georg.* 2.76; *silv.* 2.3.52). Die andere mit Pflanzung und Ablegern befasste Passage ist Verg. *georg.* 2.26–34, also der Abschnitt, auf den Statius in *silv.* 2.1.101 f. rekurriert.

⁸⁶ Vgl. – allerdings jeweils ohne weitere Ausführungen – VAN DAM 1984, 326 und PEDERZANI 1995, 194.

⁸⁷ Vgl. Verg. *georg.* 2.73–77. Beim Okulieren werden aus Stämmen geschnittene Knospen in ausgeschnittene, aus der Rinde hervortretende Augen bzw. Astknoten gesetzt (vgl. zur *inoculatio* und dem aus ihr abgeleiteten Verfahren der *emplastratio*, dem Anschilden, auch Plin. *nat.* 17.100, 118–121).

Die Parallele der beiden Junktoren im Adverb *nursus* bzw. *russum* und im Adjektiv *enodis* ist frappierend⁸⁸ und nicht zuletzt auch deshalb so auffällig, weil *enodis* (‚knotenfrei, astrein‘) als Fachausdruck der Arborikultur in der römischen Dichtung vor Statius nur noch an zwei anderen Stellen belegt ist – in einem Falle im in Abschnitt 2.1.2 bereits angesprochenen Katalog der Bäume aus dem zehnten Buch der *Metamorphosen*.⁸⁹ Durch das Zitat aus den *Georgica* – so möchte ich hier vorschlagen – markiert Statius den oberen Teil der im Zeitraffer wachsenden Platane als Stelle, auf die metaphorische, literarische Pfropfreiser gesetzt werden können. In einem anachronistischen Paradoxon ist dies allerdings – wenn man die vom Text behauptete Identität von Pans und Meliors Baum ernst nimmt – tatsächlich schon der Fall, denn bei Pans urtümlichem Baum handelt es sich um den vom Dichter durch seine Aitiologie ‚veredelten‘ zeitgenössischen Baum des Atedius Melior.⁹⁰ Das von Pan in Vers 51 f. eingeforderte Staunen in Anbetracht der besonderen Beschaffenheit und Funktionalität des von ihm gepflanzten Baumes findet sich in etwas anderer Form auch bei Vergil wieder: Bei ihm ist Staunen die angemessene Reaktion der Natur auf die innovative Veredelung durch Pfropfung, allerdings staunt in den *Georgica* der veredelte Baum selbst (*miratast*; *georg.* 2.82). Dass bei Statius die anderen Bäume staunen, liest sich vor diesem Hintergrund umso deutlicher als die Einforderung eines Distinktionsgewinns für den Dichter und somit auch für seinen Patron.⁹¹

Mit dem Beginn des zweiten *Georgica*-Buches rekurriert Statius wie bereits in der Silve 2.1 auch in der Silve 2.3 auf eine Passage, die nach LOWE eine Schlüsselstelle zum Pfropfen in der römischen Literatur ist, weil sie intensiv von der nachfolgenden Dichtung und Fachliteratur rezipiert wurde.⁹² Die Besonderheit von Vergils Betrachtungen zur Pfropfung liegt in der „fantasy of unlimited transplantation“, wie LOWE es

⁸⁸ Auch *cacumen/trunci* lässt sich als zumindest semantische Parallele auffassen – zumal wenn man berücksichtigt, dass diverse Interpreten den Ausdruck *cacumen*, ‚Wipfel, Spitze‘, auch ohne Verweis auf Vergil synonym zu *truncus* als ‚Stamm‘ übersetzen (vgl. VAN DAM 1984, 326; NEWLANDS 2011 a, 175).

⁸⁹ Vgl. zur botanischen Hauptbedeutung von *enodis* *ThLL* 5.2.602.82–603.10. – Für die weiteren poetischen Parallelen vor Statius vgl. *Ov. met.* 10.94 (*enodisque abies*) und *Sen. Oed.* 541 (*enode Zephyris pinus opponens latus*). Wie der miniaturisierte Baumkatalog in *silv.* 2.3.51 f. ist auch die Waldekphrasie aus dem *Oedipus* (*Sen. Oed.* 530–547) an Ovids Baumkatalog angelehnt (vgl. TÖCHTERLE 1994, 431). Allerdings handelt es sich dabei anders als bei Ovid und Statius nicht um einen *locus amoenus*, sondern – in den Worten TÖCHTERLES – um einen „*locus horridus*“ (ebd., 430).

⁹⁰ Zu dieser Umkehrung aitiologischer Kausalverhältnisse s. auch oben Seite 35 mit Blick auf den Patron, der auch in der Vergangenheit schon *als genius loci* präsent zu sein scheint.

⁹¹ Die Veredelung von Bäumen und die Zucht neuer Sorten kann auch in der landwirtschaftlichen und gärtnerischen Realität zum Medium von Distinktion innerhalb der Oberschicht werden. Vgl. dazu MARZANO 2014, insbes. 225–233.

⁹² LOWE 2010, 474: „Virgil’s portrayal of grafting gained wide currency in its own right, and despite the range of different genres involved, it is to some extent possible to read all subsequent agricultural literature of the Roman empire as a series of responses to Virgil.“

formuliert⁹³, oder in den Worten WIRTHS in „einem virtuellen Konzept des *anything goes*.“⁹⁴ Dieser Aspekt der unzähligen und kombinatorischen Möglichkeiten einer ins Phantastische gewendeten Pfropfung lässt sich am deutlichsten in *georg.* 2.69–72, also im unmittelbaren Vorfeld der von Statius in der Silve 2.3 zitierten, oben abgedruckten Passage greifen:

inserirur vero et fetu nucis arbutus horrida,
et steriles platani malos gessere valentis; 70
castaneae fagus ornusque incanuit albo
flore piri, glandemque sues fregere sub ulmis.

Gepfropft aber wird der raue Erdbeerbaum mit dem Fruchtreis der Walnuss, und unfruchtbare Platanen trugen schon kräftige Apfelbäume; weiß von Kastanienblüten wurde die Buche, die Esche von der Birnblüte, und unter Ulmen zermalmt den Schweine schon Eicheln.

Verg. *georg.* 2.69–72

Bemerkenswert ist, dass sich Vergil in seiner phantastischen Pfropfungskombinatorik auch zur Veredelung von Platanen äußert. Mit der Pfropfung von Platanen liefert Vergil in Vers 70 das spannungsreichste Bild der zitierten Passage, weil er dort den Effekt der Pfropfung besonders dynamisch demonstriert: Durch die Veredelung wird aus einer Art, die keine für den Menschen genießbaren Früchte trägt, eine Unterlage, auf der kräftige Äpfel gedeihen.⁹⁵ Die beiden Adjektive *steriles* und *valentes* stellt Vergil einander an Versbeginn und -ende in möglichst großem Abstand gegenüber und illustriert damit sinnfällig den sich in lesender Bewegung durch den Vers vollziehenden Übergang vom naturbelassenen Ausgangszustand zum kultivierten Zielzustand. Ob die Platane sich nun tatsächlich als Unterlage eignet, wie auch Plinius d. Ä. berichtet – der ihr sogar eine sehr hohe Kompatibilität für alle möglichen Arten von

⁹³ LOWE 2010, 482.

⁹⁴ WIRTH 2011 b, 14, der ebd. auch von einem „mythisch-phantastischen Aufpfropfungskonzept“ spricht. Diesem phantastischen Konzept von Pfropfung sieht WIRTH u. a. die „gärtnerisch[e] Auseinandersetzung mit der Pfropfung als einer experimentellen Kulturtechnik, die den Charakter einer biologischen *bricolage* hat,“ entgegengesetzt. Ein antikes Beispiel für ein solche experimentelle *bricolage*, die allerdings an die bei Vergil greifbare Idee eines *anything goes* anknüpft, liefert Plin. *nat.* 17.120. Dort spricht der Autor hinsichtlich eines Baumes, der mit einer bunten Fülle an Reisen veredelt ist, explizit von der Pfropfung als Experiment und auch über ihre Grenzen: *tot modis insitam arborem vidimus iuxta Tiburtes tullios omni genere pomorum onustam, alio ramo nucibus, alio baxis, aliunde vite, piris, ficis, punicis malorumque generibus. sed huic brevis fuit vita, nec tamen omnia experimentis adsequi in natura possumus. quaedam enim nasci nisi sponte nullo modo queunt, eaque inmitibus tantum et desertis locis proveniunt.*

⁹⁵ Die Platane ist allerdings nur insofern *sterilis*, als sie keine für den Menschen essbare Früchte trägt.

Pfropfreisern zuspricht – spielt mit Blick auf die Silve 2.3 weniger eine Rolle als der symbolische Gehalt der Vergil-Passage.⁹⁶

Mit dem wörtlichen Zitat aus den *Georgica*, das einen Kontext evoziert, in dem Vergil auch über Platanen als Unterlage spricht, markiert Statius den „knotenfreien“ oberen Teil von Pans bzw. Meliors Platane (*enode cacumen*; V. 58) als eine Stelle, auf die man Pfropfreiser setzen kann und, wenn man einen Mehrwert bzw. eine Veredelung erzielen will, auch muss. So wie der gesamte *Georgica*-Abschnitt zur Veredelung von Bäumen bereits für metapoetische Interpretationen der *Georgica* selbst und auch anderer Texte fruchtbar gemacht wurde – nämlich in erster Linie als Reflexion gattungsübergreifender Intertextualität –,⁹⁷ lässt sich der Rekurs auf Vergil auch für die Silve 2.3 als metaphorische und programmatische Aussage für Meliors Platane und ihre (inter-)textuelle Aufwertung durch den Dichter lesen: Die Platane in Meliors Garten trägt von sich aus keine Früchte, sie ist *sterilis*.⁹⁸ Erst, wenn man wie Statius in einem literarischen, stark auf die intertextuelle Vernetzung des Textes abzielenden Kunstgriff aktiv von außen herangetragene Semantiken auf den Baum ‚pfropft‘, wird er fruchtbar und erfährt dadurch eine signifikante ‚Veredelung‘ zu einem literarischen

⁹⁶ Vgl. Plin. *nat.* 17.121 mit der Einschränkung, dass die Platane als Unterlage den Geschmack der Früchte beeinträchtigt: *capacissima insitorum omnium ducitur platanus, postea robur, verum utraque saporis corrumpit*. Vgl. zur *Georgica*-Stelle ERREN 2003, 323: „Das Gesamtbild, das sich daraus für die Platane im augusteischen Rom ergibt, ist das eines nur für Auserwählte erschwinglichen Prunkstücks, welches auch noch köstliche Früchte tragen zu lassen als der absolute Gipfel gärtnerischen Könnens gegolten haben muß.“

⁹⁷ Für die Pfropfung in Verg. *georg.* 2 als metapoetische Reflexion von (gattungsübergreifender) Intertextualität vgl. erneut (s. o. Seite 19 f. mit Anm. 86) insbes. PUCCI 1998, 99–108 sowie CLÉMENT-TARANTINO 2006 und HENKEL 2014, 58–61, der ebd. 58, Anm. 60 u. a. auf HUBBARD 1998, 123 u. THOMAS 1986, 197 verweist. Vgl. zum metaphorischen bzw. metonymischen Nexus von Pfropfung und Intertextualität außerdem PRIOUX 2014, 101 f., die allgemein von der Pfropfung als Metapher für eine *variatio in imitando* spricht, und LOWE 2010, insb. 477–479 zu Calpurnius Siculus und Columella. — HENKEL 2014 unterzieht die gesamte Passage zur Arborikultur in Verg. *georg.* 2.9–82, die neben der Pfropfung auch andere Aspekte der Baumpflege anspricht, einer metapoetischen Lesart und bezeichnet sie als Vergils *ars poetica*. Vgl. außerdem HASS 2018 b zur Erde als metapoetische Metonymie in den *Georgica*, und ders. 2018 a zur Agrikultur in Varro *rust.* als Basismetonymie für das Schreiben über Agrikultur, aber auch generell für literarische Produktion und Praktiken von Kultivierung bzw. kultureller Überformung von Welt. Vgl. außerdem zur Reflexion etymologischer Fragestellungen durch Baum-Metaphern bei Varro PUCCI 1998, 100–102 u. 105 f.

⁹⁸ *sterilis* bedeutet nicht nur unfruchtbar, sondern auf Menschen angewendet auch ‚kinderlos‘. Wie wir oben sehen konnten, stellt Statius die Aufnahme des Ziehsohnes Glaucias in *silv.* 2.1.101 f. metaphorisch als Pfropfung dar, sodass sich im Lichte der auf eine *sterilis Platanus* angewandte Pfropfungsmetaphorik in *silv.* 2.3, die Frage stellt, ob der Baum nicht in besonderer Weise den Familienstand des – wie Statius uns nahelegt – kinderlosen Patrons Atedius Melior repräsentiert. Hor. *carm.* 2.15.4 bezeichnet die Platane als *caelebs*, als ‚unvermählt‘; NEWLANDS 2011 a, 20 schreibt Atedius Melior auch diese Eigenschaft zu, allerdings ohne Verweis auf Vergil oder Horaz. Zur Verwendung von *caelebs* für Bäume vgl. auch ThLL 3.0.66.53–55, wo neben Horaz auf Ov. *met.* 14.663 und Plin. *nat.* 17.204 verwiesen wird.

Kunstwerk und zum ersten Gartenbaum auf römischem Boden. Dass dabei das Bild der Kultivierung und Steigerung durch Pfropfung, also eines Übergangs vom Natur- zum Kulturzustand auf einen Baum angewandt wird, der zuvor schon Teil einer hochgradig artifizierten Gartenlandschaft war, unterstreicht Statius' Anspruch, mit seiner raffinierten Dichtung selbst für die kultiviertesten und distinguertesten Patrone noch einen repräsentativen Mehrwert schöpfen zu können.

Das Bemerkenswerte an den vegetativen Verpflanzungsmetaphern in Silve 2.3 ist die Nähe von Bild- und Sachbereich: Während die Pfropfungsmetapher in Silve 2.1 nicht auf den Gartenbau, sondern auf die Aufnahme eines Kindes in Meliors Obhut bezogen ist, haben wir es in Silve 2.3 mit der reizvollen Situation zu tun, dass Verpflanzung und Pfropfung als metapoetische Metaphern in einem Text präsent sind, der selber auch mit einer erzählten Verpflanzung und einem tatsächlich greifbaren Baum im Garten des Patrons befasst ist. Diverse in, an und mit der Silve 2.3 statthabende Vorgänge können – mit jeweils unterschiedlichen Graden der Abstraktion von einer tatsächlichen Pfropfung – als metaphorische Pfropfungen aufgefasst werden. ‚Veredelungen‘ findet dabei statt durch die ‚Pfropfung‘ ...

- von Pans Baum auf die protorömische Landschaft (fiktional).
- von Meliors Baum auf dessen Grundstück (faktual).
- der Aitiologie auf das Geburtstagsgedicht.
- von intertextuellen Bezügen auf das Gedicht und besonders auf die Aitiologie (Intertextualität einschließlich Gattungsinteraktion).
- der Aitiologie – und der dadurch geleisteten literarischen Umdeutung zum jeweils ersten römischen Exemplar – auf Meliors Garten und Platane.
- von durch die vorangestellten Punkte vermittelten, distinktiv wirkenden Semantiken auf den Patron.

Diese Übersicht zeigt einen besonderen Vorzug einer Auffassung von Pfropfung als breit angelegte Kulturmetapher auf, denn sie vermag ganz verschiedene Ebenen literarischer Produktion und Kommunikation sowie verschiedene Aspekte von sozioökonomischen Wertschöpfungsprozessen auf einen gemeinsamen begrifflichen Nenner zu bringen. Die Pfropfungsfigur ist dabei in verschiedenen Skalierungsgraden anwendbar: Ganze Texte wie die Silve 2.3 oder Textteile wie die Baumaitiologie können dabei genauso in den Blick genommen werden wie auch einzelne konkrete oder auch strukturelle intertextuelle Bezüge, die semantische Potentiale aus ihren ursprünglichen Kontexten im Zielkontext aktualisieren und diesen somit bereichern oder ‚veredeln‘ können. Als Zielkontext wiederum kann dabei der Text als für sich stehendes Kunstwerk in den Blick genommen werden, aber insbesondere auch die vom Text vergegenwärtigten Gegenstände, Okkasione und Akteure. Die Metapher erfasst in diesem Zuge auch die durch die Dichtung getragene prestigesteigernde Inszenierung bzw. Konstruktion von Adressat und Dichter. Die Veredelung, die ganz wesentlich auch eine ökonomisch motivierte Kulturpraxis der Steigerung und

Beschleunigung von Erträgen ist,⁹⁹ bringt als Metapher also konkrete Textpraktiken mit Wertschöpfungsprozessen im System der Literaturpatronage in einen unmittelbaren begrifflichen Austausch.¹⁰⁰ Dass die Pfropfung dabei auch eine Kulturtechnik der Beschleunigung ist, macht sie als Beschreibungswerkzeug für Statius' auf *festinatio* und *celeritas* abzielende Silvendichtung umso passender: Im Vergleich zu den übrigen verfügbaren Vermehrungsverfahren für Pflanzen durch Samen, Setzlinge, Stecklinge und Ableger führt die Pfropfung am schnellsten zu einer Früchte tragenden Pflanze.¹⁰¹

2.2.3 *insitio* (iii): Intertextualität als Pfropfung

Betrachten wir davon ausgehend zunächst die Implikationen dieser Metaphorik auf der Ebene der Intertextualität. Pans metapoetisch lesbare Transplantation lässt sich als Metapher für die ‚Veredelung‘ des Textes durch Intertextualität verstehen. Dabei ‚pfropft‘ Statius seinem als Baum betitelten Gedicht in einem souveränen Zugriff auf die literarische Tradition diverse intertextuell herangezogene ‚textuelle Reiser‘ auf – wie wir oben sehen konnten, strukturelle und wörtliche Zitate aus Ovids *Metamorphosen* sowie Vergils *Aeneis* und *Georgica*. Diese literarische ‚Pfropfung‘ lässt die Silve als Mehrwert bzw. Ertrag (Aspekt 3) die ‚Früchte‘ der aufgerufenen Prätexte tragen, indem sie deren semantische Potentiale umfassend in der Silve aktualisiert, insbesondere durch die Übertragung...

- von thematischen, räumlichen und chronologischen Strukturen insbesondere aus Ovids Arethusa- und Narziss-Episoden sowie *Aeneis*, Buch 8 (s. Kapitel 2.1.1 u. 2.1.2),
- von Sprechgestus und Autorität des (epischen) *vates* aus Ovids Orpheus-Episode und *Aeneis*, Buch 8 und
- von metapoetischen Denkfiguren und Argumentationen, darunter die über den Rekurs auf Ovids Baumkatalog in *met.* 10. geleistete Evokation von Orpheus als Maske für den von Statius noch übertrumpften Dichter Ovid (s. Kapitel 2.1.2), aber auch der Rekurs auf Vergils *Georgica* in ihrer Eigenschaft als hochgradig metapoetischer Text.

⁹⁹ S. o. Seite 19 mit Verweis auf WIRTH 2006, 112, der von einer „dispositive[n] Funktion der Aufpfropfung“ spricht, „die in spezifischer Weise mit einer ökonomischen Denkweise interferiert.“

¹⁰⁰ Hier sei explizit auch an die in der Einleitung angesprochenen Kapitaltransfers nach BOURDIEU gedacht (s. o. Seite 16 mit Verweis auf ZEINER 2005, 13–43 und RÜHL 2006, 13–79).

¹⁰¹ Zur Schnelligkeit der Silvenproduktion vgl. vor allem *Silv.* 1.pr. (s. o. Seite 4), insbes. 3 u. 13 mit JOHANNSEN 2006, 316–322. Vgl. zur *festinatio* in den Silven und bei Martial, für den dieser Aspekt ebenfalls relevant ist, MERLI 2017. — Vgl. zur Langsamkeit insbesondere der Vermehrung von Pflanzen durch Samen Verg. *georg.* 2.57 f.: *iam quae seminibus iactis se sustulit arbos, | tarda venit seris factura nepotibus umbram...*

Besonders interessant ist, von der Fragestellung nach der Interaktion von Epos und Kleinform herkommend, der Aspekt der Kompatibilität (Aspekt 2). Wie verhält es sich also mit der stilistisch-sprachlichen und auch gattungsbezogenen Kompatibilität von den intertextuell aufgerufenen, ‚literarischen Transplantaten‘ mit dem Zielkontext, dem Geburtstagsgedicht? Die diesbezügliche Verträglichkeit ist deshalb hoch anzusetzen, weil das vorliegende Gedicht wie die meisten Silven in Hexametern geschrieben ist und sich – ebenfalls wie die meisten Silven – in seiner Stilhöhe nicht grundsätzlich von Statius' epischer Dichtung unterscheidet.¹⁰² Dies verleiht den Silven insgesamt auf einer ganz grundlegenden Ebene eine hohe sprachliche Kompatibilität mit dem Epos, die Statius in der Silve 2.3 in einer dynamisierten Interaktion der Gattungen ausschöpft: Auf das Geburtstagsgedicht – eine aus einer definitiven Perspektive verhältnismäßig blassen *content genre*¹⁰³ – ‚pfropft‘ der Dichter mit ‚veredelndem‘ Effekt textuelle ‚Reiser‘ aus dem Epos bzw. dem Lehrgedicht, aber auch – wenn man an die erotische Doppelbödigkeit der Aitiologie denkt – der Elegie. Dieses textuelle Verfahren lässt sich auch insofern mit der gärtnerischen Pfropfung in Verbindung bringen, als sich beide Bereiche durch einen ausgeprägten Charakter des Experiments, des Auslotens und Ausschöpfens von Kombinationsmöglichkeiten und einem hohen Innovationspotential auszeichnen (Aspekt 4). Dabei handelt es sich um Gesichtspunkte, deren Relevanz nicht zuletzt Vergil als intertextuell aufgerufen, gleichermaßen arborikulturell und (meta-)poetisch beschlagener Gewährsmann im zweiten Buch der *Georgica* herausstellt (s. o. Verg. *georg.* 2. 69–72 u. 78–82). Dass Statius selbst den kompetitiven Anspruch artikuliert, einen innovativen Text zu verfassen, haben wir mit Blick auf die Junktur *stupeant tua germina* (V. 52) bereits beobachten können.

Während bisher hauptsächlich textinterne Gestaltungsmerkmale der Silve 2.3 als ‚gepfropftes‘ Baumgedicht im Mittelpunkt standen, möchte ich nun die äußere Gestalt des Textes in den Blick nehmen, die in bemerkenswerter Weise einen veredelten Baum repräsentiert: Die ‚aufgepfropfte‘, intertextuell stark auf das Epos rekurrierende Aitiologie steht oben (V. 1–61) und das durch sie ‚veredelte‘ Geburtstagsgedicht als ‚Unterlage‘ deutlich abgetrennt unten (V. 62–77).¹⁰⁴ Die Silve 2.3 ist also – zumindest seiner vertikalen Struktur nach – als Figurengedicht zu begreifen, dessen Form und dessen Thema – der Baum sowie die mit ihm verbundenen manifesten und metaphorischen Transplantationen durch den gärtnernden Gott Pan und den literarisch ‚gärtnernden‘ Dichter Statius – in einer reziproken Beziehung zueinander stehen. Auf der Textoberfläche tritt dabei in einem Schematismus, der die Aufmerksamkeit der

¹⁰² Vgl. dazu CANKIK 1986, 2686–2698 und außerdem HARDIE 1983, 85–91, der die Silven auf die Tradition hellenistischer epischer Preisdichtung zurückführt (s. o. Seite 8).

¹⁰³ Zur Schwierigkeit der Gattungszuordnung des Textes s. o. Seite 22, Anm. 3 und zur Problematik des Gattungsbegriffs in Anwendung auf die Silven insgesamt Seite 11 f.

¹⁰⁴ S. u. Seite 176, Anm. 54 für ein ähnliches Phänomen in Mart. 7.27.

Leserschaft nachdrücklich auf die ‚gepfropfte‘ Poiesis des Textes lenkt, deutlich die Alterität von literarischem ‚Transplantat‘ und ‚Unterlage‘ zutage (Aspekt 5).

Wenn man das Verhältnis wechselseitiger Abbildung von äußerer und innerer Poiesis ernst nimmt und somit als metapoetische Aussage liest, dann lässt sich in der Silve 2.3 ein in verschiedener Hinsicht sehr gut mit modernen Ansätzen vereinbares Verständnis von (gattungsübergreifender) Intertextualität erfassen.¹⁰⁵ Intertextualität im Bild der ‚Pfropfung‘ ist dann – wie z. B. PFISTER und BROICH betonen – eine auf Nachvollzogen-Werden und bei Vergil und Statius auch Bestaunt-Werden durch die Leserschaft abzielende, auktoriale Strategie literarischer Produktion und Kommunikation (Aspekte 1 und 4).¹⁰⁶ PUCCI äußert sich in seiner Lektüre von Verg. *georg.* 2 als Reflexion von Intertextualität als Pfropfung wie folgt zu den Anforderungen, die diese Kommunikation an die Leserschaft stellt:

The point would seem to be that when a reader entertains the presence of an allusion, he must be willing to participate in what is, from the standpoint of „normal“ reading, an unnatural act, dividing his attention between two texts and attempting to make sense of the textual „graft“ before him. When that graft is given the attention it deserves, it, like the grafts of these verses, bears fruit.¹⁰⁷

Diese doppelte und im Falle von multiplen intertextuellen Rekursen noch wesentlich vielteiliger geforderte Aufmerksamkeit der Leserschaft wird durch die trennscharfe Zweiteilung von ‚Textstamm‘ und ‚aufgepfropfter Baumkrone‘ in Silve 2.3 ganz wesentlich aktiviert (Aspekt 5). Das Textäußere fungiert dabei als metapoetisches Schema für subtilere textuelle ‚Pfropfungen‘ im Inneren des Textes. Obwohl Statius’ zahlreiche, sich teils auch überlagernde intertextuelle Referenzen im Regelfall deutlich weniger schematisch abgegrenzt sind, als dies bei der deutlichen vertikalen Gliederung des Baumgedichtes der Fall ist, legt diese klar strukturierte Form ein Verständnis von Intertextualität nahe, das von lokal jeweils eingrenzbaaren intertextuellen Phänomenen ausgeht bzw. von – je nach Markierung mehr oder weniger deutlich – erkennbaren ‚Verwachsungs-‘ oder ‚Schnittstellen‘ (Aspekt 5).¹⁰⁸ Darüber hinaus reflektiert das

105 Zur Intertextualität s. o. die einleitenden Vorbemerkungen ab Seite 17.

106 Vgl. PFISTER 1985, insbes. 20–24 und BROICH 1985, insbes. 31: „Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“ Zur Rolle des Autors für die Intertextualität in der römischen Literatur vgl. HINDS 1998, 47–51, der mit guten Argumenten auch die produktionsästhetische Dimension von Intertextualität betont und sich mit Blick auf den antiken Textbefund von BARTHES’ vielfach rezipierten Hypothese vom Tod des Autors distanziert. Zurückhaltender ist HARRISON 2007, 14 der stärker rezeptionsästhetisch vorgeht.

107 PUCCI 1998, 103.

108 Vgl. zur Frage der Markierung von Intertextualität insbes. BROICH 1985 und HELBIG 1996.

Gedicht als metaphorisch gepfropfter Baum, wie in der Einleitung bereits angesprochen, auch einen in den Ansätzen von CAIRNS, STENGER und HARRISON zu gattungsübergreifender Intertextualität wesentlichen Aspekt, dass nämlich eine bestimmte Gattung die primäre Ausgangsbasis, im Bild der Pfropfung also die ‚Unterlage‘ eines Textes bildet, die intertextuell ‚veredelt‘ wird – im vorliegenden Fall das Geburtstagsgedicht.¹⁰⁹ Dabei harmoniert insbesondere HARRISONS Metaphorik von *host genre* und *guest genre* mit der Auffassung der ‚Unterlage‘ als ‚Gastgeber‘, bzw. ‚Wirtspflanze‘¹¹⁰, die im Englischen als *host plant* bzw. *host tree* bezeichnet werden kann.¹¹¹ Der im Baumgedicht als ‚Unterlage‘ zu begreifende, mit dem Geburtstag als okkasionellem Ausgangspunkt befasste Teil C ist dabei wesentlich kürzer als die ‚aufgepfropfte‘ textuelle ‚Baumkrone‘ des Gedichtes. Dies betont nochmals, dass erst das von Statius im souveränen Rückgriff auf die literarische Tradition gespeiste intertextuelle Verfahren das Geburtstagsgedicht über sich hinauswachsen lässt und zu einem wertvollen Kunstwerk macht – ganz im Sinne der oben bereits besprochenen Denkfigur *vidi ego transertos alieno in robore ramos | altius ire suis* (Stat. *silv.* 2.1.101 f.).¹¹²

Zum Abschluss der Betrachtung der Silve 2.3 als metapoetisches Figurengedicht lässt sich die Gestalt der Silve 2.3 als gepfropfter Baum über die bisherigen Beobachtungen hinaus noch mit dem in der Aitiologie auftretenden Gott Pan in Verbindung bringen. Dass in diesem Gedicht nämlich ausgerechnet der Hirtengott mit seiner vertikal gegliederten, chimärischen Mischgestalt aus Mensch und Bock – vgl. *hirtos gressus* u. *improba cornua* (V. 11) – als auktoriale Figur auftritt, ist sicherlich kein Zufall.¹¹³

109 S. o. Seite 19 f. mit Verweis auf CAIRNS 1972, 158–176; STENGER 2006, insbes. 158; HARRISON 2007.

110 Vgl. zum Bild von Pfropfung als positiv konnotiertes parasitäres Verhältnis von Wirtspflanze und Reise vgl. mit Blick auf AUSTIN, DERRIDA und das sprachliche Zitat WIRTH 2012, 82 f. u. 85 f.

111 Vgl. ALLEN 1978, 60 („*host plant*“) bzw. PUCCI 1998, 104–106 sowie LOWE 2010, 471, 478 f. („*host tree*“); zur *host/guest genre*-Metapher vgl. HARRISON 2007, insbes. 16.

112 In den oben präsentierten Beobachtungen zur Pfropfungsfigur in der Silve 2.3 nehmen die Prätexte bzw. die literarische Tradition die Rolle von literarischen ‚Pfropfreisern‘ ein, während der neue Ausgangstext als ‚Unterlage‘ aufzufassen ist. GENETTE 1982, 11 f., nimmt in seiner Definition von Intertextualität als Hypertextualität eine andere Perspektive ein und betont den Aspekt des Aufliegens des neuen Textes auf der Tradition bzw. des jeweiligen konkreten Vorgängertextes. Die palimpsesthafte Überlagerung eines früheren sog. Hypotextes durch einen späteren sog. Hypertext bezeichnet er dabei mit dem Verb ‚*se greffe*‘, ‚sich aufpfropfen‘. Wenn man neben der arborikulturellen Transplantation auch das Spiegelmotiv in der Silve 2.3 mit in Betracht zieht, dann lässt sich die Idee des Fußens eines Textes auf früherer Literatur auf einer virtuellen Ebene aber doch im Text greifen; denn, wie wir oben auf Seite 31 sehen konnten, erscheint die imaginär ‚gepfropfte‘ Baumkrone im Spiegelbild als mächtiger, unter der Wasseroberfläche von Meliors Teich liegender Wurzelstock.

113 Vgl. zu Pan, der seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. üblicherweise als Mischgestalt aus Bock und Mensch dargestellt wird, im Kontext von „animal-human hybrid deities“ ASTON 2011, insb. 109–120. Vgl. auch WIRTH 2011 b, 159: „Man könnte vielleicht sagen: Fabelwesen, Monster und Chimären sind Figuren, die Hybridität im Modus der Aufpfropfung repräsentieren. Die miteinander verbundenen Teile werden nicht als zusammengemischt dargestellt, sondern als zusammengesetzt: als phantasmagorisches *cut and paste*.“

Nicht nur der über das mit Pholoe assoziierte Wasser geneigte Baum in Meliors Garten, sondern auch der gepfropfte Text-Baum, den die Silve 2.3 darstellt, repräsentiert den gärtnernden Gott – eine annähernd schwindelerregende *mise en abyme*!

2.2.4 *insitio* (iv): Distinktion als Pfropfung. Natur- und kulturhistorische ‚Veredelung‘ von Meliors Garten und Platane

Nach der Betrachtung der inneren und äußeren textuellen Gestaltung der Silve, soll es nun um die literarisch betriebene Aufwertung von Meliors Gartens gehen, die nicht nur den Wert des Gedichtes als Geburtstagsgeschenk steigert, sondern vor allem auch eine Strategie der ostentativen und distinktiven Aufwertung bzw. ‚Veredelung‘ des Patrons im Kontext kultureller Praktiken der flavischen Oberschicht leistet. Ein wesentlicher veredelnder Aspekt der ‚Aufpfropfung‘ einer mythischen Aitiologie auf den bestehenden Baum in Meliors Garten ist die Schöpfung nicht allein eines literarischen, sondern auch eines intermedialen Kunstwerks, dessen Reiz sich aus dem Zusammenspiel von Gartenanlage und Text entfaltet. Die Kompatibilität von mythischer Aitiologie und Gartenbaum (Aspekt 2) ist insofern gegeben, als diverse Baumarten – nicht aber die Platane – bestimmten Göttern als heilig gelten und mythische Vorgeschichten haben.¹¹⁴ Zudem sind römische Gärten Räume, in denen die „Mythologie konkret ist“, wie CANCIK mit Blick auf ihre Ausstattung mit Wandgemälden, Plastiken und teils auch Grotten festhält, die regelmäßig Sujets des Mythos bedienen und den Garten somit zu einer artifiziellen Bildungslandschaft mit sakralem Charakter aufladen.¹¹⁵ Mit dem Garten und seiner mythischen Bilderwelt, die sich auch aus der Literatur speist, ist Statius’ Aitiologie demnach mehr als nur kompatibel.¹¹⁶ Die Silve 2.3 lotet vor diesem Hintergrund die Potentiale an der ‚Schnittstelle‘ zwischen Garten und Dichtung aus. Der größte Teil der poetischen Produktion, aus der sich – unter anderen Quellen – der vom Garten genutzte Bildungsvorrat zur idealen Landschaft und ihrem Personal speist, dürfte nicht in erster Linie als Gartenliteratur in dem Sinne aufzufassen sein, dass sie sich mit wirklichen Gärten befasst. Die Silve 2.3 stellt im Gegensatz dazu eine unmittelbare Rückübersetzung zeitgenössischer Gartenbaupraxis, wie sie in einem real existierenden Garten zu bestaunen war, in ein aitiologisches Gedicht dar. Sie ist ein Gartengedicht im emphatischen Sinne, das nicht zur bloß allgemein landschaftsbezogenen Literatur nach Art etwa der Narziss-

¹¹⁴ Vgl. z. B. die Aitiologien zu Lorbeer und Zypresse in den Episoden von Apoll und Daphne (Ov. *met.* 1.452–567) und von Cyparissos (Ov. *met.* 10.106–142).

¹¹⁵ CANCIK 1965, 52. Zum Begriff der Bildungslandschaft vgl. MIELSCH 1989; zu Meliors Garten COLEMAN 2014 b; generell zum römischen Garten VON STACKELBERG 2009 mit ausführlicher Bibliographie; zum Garten als metapoetisch lesbarem Motiv in der antiken Literatur PRIoux 2014.

¹¹⁶ Vgl. für die folgenden Überlegungen auch BAUMANN 2013, 102 f.

oder Orpheus-*Metamorphosen* Ovids zählt, sondern einen tatsächlichen Garten und – mit Blick auf Pans Auftritt – auch das Gärtnern thematisiert.

Durch ihren eindeutigen Nexus zu einem bestimmten Garten ist die Silve 2.3 vor allem aber auch Teil einer konkreten, intermedial angelegten Garten- und Bildungsinszenierung, in deren Mittelpunkt Statius' Patron Atedius Melior steht. In Meliors Garten gehen Gartenbau- und Dichtkunst eine unauflösliche Verbindung ein. Steuert Melior mit dem Grundstück, dem auffällig in Form gebrachten Baum und dem Teich die materielle ‚Unterlage‘ bei, nimmt Statius durch das Gedicht deren literarische ‚Veredelung‘ vor, sodass in der Summe ein intermediales Gartenkunstwerk entsteht. Erst durch Statius als literarischen Gärtner erfährt der Garten des Patrons die Art von semantischer Aufladung zu einem literarisch und mythisch ausgestaffierten Kulturraum, die ihn zu einem prestigeträchtigen Beispiel einer auf die Ostentation von Bildung und ästhetischem Raffinement abzielenden Praxis von Gartenkultur in flavischer Zeit macht.¹¹⁷ Garten und Gedicht bilden dabei eine konzeptionelle Einheit, die auf dem Zusammenspiel von Statius und Melior als Ko-Akteure im flavischen Kulturbetrieb beruht.

Ein wichtiger ‚veredelnd‘ wirkender Aspekt der literarischen Inszenierung des Gartens ist dessen Umdeutung zum prototypischen, ersten Ziergarten überhaupt.¹¹⁸ Diese Umdeutung von Meliors Garten bringt für den Patron aber noch eine weitere, wenn man so möchte, gartenpolitische ‚Veredelung‘ mit sich, denn die Platane war in Latium bzw. Rom zunächst kein einheimischer Baum, sondern, wie auch ihr moderner botanischer Name *platanus orientalis* dokumentiert, ein Import aus dem östlichen Mittelmeerraum. Wie MARZANO zeigt, steht der Import fremder Pflanzenar-

¹¹⁷ Vgl. zur Ostentation von Bildung KRASSER 2002, 166 f.: „Die Silven sind Zeugnis einer Zeit, in der Bildung wesentlicher Bestandteil des gesellschaftlichen Codes ist, und letztlich werden sie in ihrer publizierten Fassung auch zur entsprechenden Repräsentation des jeweiligen Adressaten beigetragen haben.“

¹¹⁸ Aus einer kulturhistorischen Perspektive betrachtet ist es sehr plausibel, dass Statius die Erfindung des ersten Ziergartens auf nachmals römischem Boden inszeniert, denn laut CARROLL-SPILLER 1998, 788 „könnte <man> berechtigterweise sagen, daß die Gartenkunst eine römische Erfindung war.“ Griechische κήποι waren in erster Linie Nutzgärten, die außerhalb der üblicherweise sehr dicht bebauten Städte lagen. Die einzigen regelmäßig innerhalb der Stadtmauern anzutreffenden Grünanlagen befanden sich in Heiligtümern und auf den ἀγοραί (vgl. dies. 1992, 164 und dies. 2003, 10 f.). Demgegenüber ist der Garten im römischen Kontext – sei es der Nutz- oder der Ziergarten – ein integraler Bestandteil nicht nur der ländlichen, sondern insbesondere auch der städtischen Wohnkultur. Sind für das 4. und 3. Jh. v. Chr. im privaten Wohnkontext hauptsächlich Nutz- bzw. Küchengärten nachgewiesen, nimmt im 2. und 1. Jh. v. Chr. mit der aufkommenden Peristylarchitektur der Anteil der Ziergärten rapide zu, während derjenige der Küchengärten, zumal in den Städten, zurückgeht (vgl. dies 1998, 789). Auch die Verbesserung der Wasserversorgung durch den Bau von Aquädukten im 1. Jh. v. Chr. hat die Gestalt des römischen Gartens beeinflusst, hat sie doch den Unterhalt von Gartenanlagen auch mit aufwändigen Bewässerungssystemen und Wasserspielen aller Art ermöglicht (vgl. ebd., 788).

ten insbesondere im Zusammenhang mit der politisch-militärischen Expansion des Römischen Reichs und der Selbstrepräsentation römischer Eliten durch die Zurschau- stellung und Nutzbarmachung dieser Importe im Kontext von Gärten und Landgü- tern: Der Erstimport einer neuen Pflanzenart oder -sorte – zumal wenn diese sich für die Landwirtschaft bzw. als spektakuläre Gartenpflanze eignet – oder die Verfügbar- machung solcher Pflanzen für eine breite Öffentlichkeit ist mit einem hohen Maß an gesellschaftlicher und auch politischer Distinktion verbunden.¹¹⁹

Plinius gibt in seinem Porträt der Platane Auskunft darüber, wann und durch wen die wegen ihrer schattenspendenden Eigenschaften so hochbegehrte Platane im Laufe der Geschichte von Osten her über Griechenland nach Sizilien und Italien und letztlich auch nach Rom gelangte (Plin. *nat.* 12.6–12). Da Plinius hauptsächlich Anek- doten zu einzelnen Personen zusammenträgt und sich nicht zur Platane in der späten Republik äußert,¹²⁰ lässt sich aus seiner Darstellung zwar keine exakte Chronologie des Imports der Platane entwickeln, doch immerhin legt er den Zeitpunkt des ersten Belegs für die Platane in Italien auf das 4. Jahrhundert v. Chr. fest. Statius' ‚kontrafak- tische Naturgeschichtsschreibung‘ datiert den Baum allerdings noch signifikant wei- ter zurück und schreibt ihn somit auch zur ersten belegten bzw. ältesten Platane auf römischem, wenn nicht gar italischem Boden um. Der Erstimporteure ist in Statius' Aitiologie der aus dem Osten, aus dem griechischen Arkadien kommende Gott Pan. Dass Pan die in Rom zunächst nicht heimische Platane in der protorömischen Wildnis gefunden haben soll, mag wenig überzeugen. Plausibler scheint es, dass er selbst den Baum aus dem Osten zu Pholoes Teich gebracht hat.¹²¹ Mit der Verpflanzung des Bau- mes und des Gartens in eine römische Vorvergangenheit generiert Statius also einen doppelten, distinktiven Mehrwert, eine (inter-)textuell herbeigeführte ‚Veredelung‘: Er deutet Meliors Garten zum ersten Garten mit dem ersten Exemplar einer Platane in Rom und somit zu einer antiquarischen Sensation um.

2.2.5 *propagatio*: Publikation und Erinnerung im Bild vegetativer Vermehrung

Wie wir oben bereits mit Blick auf die Pflanzenmetaphorik in Silve 2.1 und auf Verg. *georg.* 2 feststellen konnten, wird die Kulturtechnik der *insitio* regelmäßig in unmit-

¹¹⁹ Vgl. MARZANO 2014, *passim*.

¹²⁰ Vgl. ebd. 211 f. zur Porticus am Pompeius-Theater und (allerdings erst um 400 n. Chr. datiert) und MACR. 3.13.3 zu Ciceros Zeitgenossen Hortensius und dessen Obsession für Platanen (vgl. KÖNIG/ WINKLER 2007 b, 192 f.).

¹²¹ S. dazu auch oben Seite 39, Anm. 59. In den Kontext von Ost-West-Translationen lässt sich auch die Arethusa-Metamorphose in Ov. *met.* 5.572–641 als wichtigste intertextuelle Grundlage für die Ge- staltung von Statius' Narrativ einordnen, denn Arethusa wird nicht nur in eine Quelle verwandelt, sondern von Arkadien nach Sizilien versetzt.

telbarer Verbindung mit derjenigen der *propagatio* besprochen.¹²² Zum Schluss der Interpretation von Silve 2.3 möchte ich nun zeigen, dass Pans metapoetisch lesbare Transplantation auch mit der *propagatio* in Verbindung gebracht werden kann, denn Statius spricht dieses Verfahren der Vermehrung von Pflanzen durch Ableger im Text an und es vermag einen wesentlichen Aspekt der Silve 2.3 und der gesamten Silvendichtung zu reflektieren: die Stiftung von Erinnerung über einen vergänglichen Augenblick hinaus im Medium des vervielfältigten und publizierten Silvenbuchs.

Statius' Tätigkeit als Autor von okkasioneller Dichtung besteht nicht nur darin, Texte zu einzelnen Anlässen zu verfassen, sondern sie zu einem späteren Zeitpunkt auch zu veröffentlichen.¹²³ Im Bild der Transplantation gesprochen hieße dies, dass der Text eine Verpflanzung in einen neuen Kontext erfährt, in dem er mit anderen Texten zu einer vielfältigen Gruppe zusammengeführt wird. Zumal die Lesart der Silve 2.3 als metaphorisch veredeltem Baum, aber auch der Titel „Arbor Atedii Melioris“ und der Titel der Gedichtsammlung, *Silvae*, lädt zu dem Gedanken ein, das Gedicht metaphorisch als Baum aufzufassen, der im metaphorisch als Wald begreifbaren Silvenbuch steht bzw. dorthin gepflanzt wurde.¹²⁴ Die Silve 2.3 als Baumgedicht ist mit anderen Worten ein Text, der das Verhältnis des einzelnen Gedichtes zur Silvensammlung bzw. zur Metaphorik des Titels programmatisch und wesentlich stärker als die anderen Gedichte der Sammlung in den Vordergrund treten lässt. Doch wie genau gelangen das Baumgedicht und auch die anderen Silven – die im Lichte von Silve 2.3 ebenfalls als gepfropfte Bäume gedacht werden können¹²⁵ – in den Silven-Wald?

122 Dies gilt für die Behandlung der *propagatio* in Varro *rust.* 1.40.4, Verg. *georg.* 2.26 f., Colum. *arb.* 7 und Plin. *nat.* 17.96–98, auf die jeweils im unmittelbaren Anschluss eine Besprechung der *insitio* folgt. Vgl. zur *propagatio* außerdem Cato *agr.* 51 f. u. 133.

123 Vgl. zur doppelten Publikation der Silven RÜHL 2006, 83–141 insb. 135–137; eine Ausnahme bildet die erst mit dem Silvenbuch überreichte, im nächsten Kapitel detailliert besprochene Silve 4.4 (vgl. *silv.* 4.pr.9 f.).

124 Zu den Titeln der einzelnen Gedichte s. o. Seite 22, Anm. 4. — Die Frage nach der genauen Bedeutung des Titels der Sammlung, *Silvae*, ist Gegenstand einer teils mit spitzer Feder geführten Debatte. Die gründlichste Ausbreitung der vertretenen Forschungsstandpunkte und antiken Quellen liefert MALASPINA 2013, der allerdings auch die striktesten Schlussfolgerungen zieht und – vor allem mit Blick auf die *praefatio* von Gellius' *Noctes Atticae*, in der der Autor verschiedene Werktitel für bunt gemischte, vielfältige Sammlungen bespricht – nur die oben wiedergegebene Bedeutung des Titels als Metapher für eine „idée de variété et de confusion“ als primäre Assoziation gelten lässt (ebd., z. B. 36). Weniger rigoros, mit teilweise anderer Argumentation, aber dennoch mit ähnlichem Ergebnis äußert sich COLEMAN 1988, xxiii: „This notion of miscellany and variety dominates in St[atius]' title, as the plural *Silvae* shows: St[atius] is advertising his versatility.“ WRAY 2007 setzt den Schwerpunkt auf eine mehrfache Assoziation des Titels, die auch das Konzept der ὕλη/*silva* im Sinne von Rohmaterial stark macht. — Vgl. für Naturmetaphern als Werktitel Plin. *nat.* pr.24, die Vorlage für Gell. pr.5–8, mit KÖNIG/WINKLER 1997, 392 f. *ad loc.*

125 MALASPINA 2013, 20 f. geht davon aus, dass man jede Silve als metaphorischen Baum auffassen kann: „en filant la métaphore, chaque carmen serait plutôt un ‚arbre‘ dans cette ‚forêt‘.“ Anders BONADEO 2010, 152, die im einzelnen Gedicht nicht einen Baum sondern – aufgrund des gattungsent-

Die einzelne Silve steht zunächst im Kontext einer Okkasion und erst in einem weiteren Schritt im Kontext der Sammlung. In einer Baum- und Waldmetaphorik bedeutet das, dass ein gegebenes Gedicht vom Kontext der Gelegenheit herkommend vermehrt wird und in das Silvenbuch bzw. dessen Abschriften ‚transplantiert‘ wird. Vor der Verpflanzung ist also ein Vermehrungsprozess nötig, der es dem Baum bzw. dem Gedicht erlaubt, in mehreren Kontexten verfügbar zu sein.

Eine solche Kombination von Vervielfältigung und Verpflanzung bietet nicht nur die Pfropfung, sondern auch die im Lateinischen als *propagatio* bezeichnete Technik der Vermehrung einer Pflanze durch eine *propago*, einen Ableger bzw. (Ab-)Senker.¹²⁶ Von der Pfropfung unterscheidet sich die *propagatio* dadurch, dass sie eine neue, vollständige Pflanze mit eigenen Wurzeln hervorbringt, während ein Pfropfreis von einer Unterlage anhängig ist. Dass auch die Platane dank ihrer Fähigkeit, sich neu zu verwurzeln, durch Ableger vegetativ vermehrt bzw. fortgepflanzt werden kann, war in der antiken Baumzucht bekannt und Statius lenkt die Aufmerksamkeit der Leserschaft neben der Nennung von Wurzeln (*radicibus* u. *stirpe*; V. 5 u. 60) auch mit dem Fachbegriff *propago* auf diese Eigenschaft des Baumes:¹²⁷ Die von Pan ausgewählte Platane werde eine *longa propago*, einen langen Ableger haben (*cui longa propago* [s. c. *futura*]; V. 39).¹²⁸ Berücksichtigt man das Futur dieser Aussage und vor allem die

grenzten Charakters der Silven – wiederum einen Wald sieht: „il plurale del titolo non è solo un plurale poetico per designare un „bosco“ nella sua totalità collettiva, ma ha anche una valenza distributiva per indicare il carattere vario e composto di ciascun carme, esito di *Mischung*.“ Das Konzept der einzelnen Silve als gepfropfter Baum integriert beide Perspektiven: Ein Gedicht kann dann als ‚Unterlage‘ für eine reizvolle Zusammenstellung mehrerer Gattungen dienen. Auch NEWLANDS 2011 a, 15 u. 158 begreift Pans Platane als Symbol für die Silven, führt diesen Gedanken allerdings nicht weiter aus.

126 Zur Technik der *propagatio* (Ablegerbildung) vgl. Cato *agr.* 43, 51 f., 133; Plin. *nat.* 17.96–98; Colum. *arb.* 6, insb. 7. In diesen Abhandlungen werden die Nomina *propago* und insb. *propagatio* sowie das zugehörige Verb *propagare* benutzt. Plin. *nat.* 17.97 beschreibt das grundlegende Verfahren wie folgt: *Propaginum duo genera: ramo ab abore depresso in scrobem quattuor pedum quoquo et post biennium amputato flexu plantaue translata post trimatum, quas si longius ferre libeat, in qualis statim aut vasis fictilibus defodere propagines aptissimum, ut in his transferantur.*

127 Zur Fortpflanzung der Platane über Ableger vgl. Cato *agr.* 133.2 und diese Stelle referierend Plin. *nat.* 17.96.

128 Obwohl Statius, wie wir sehen konnten, in Silve 2.3, aber auch andernorts in den Silven sehr präzise mit Fachvokabular umgeht, wird *propago* in *silv.* 2.3.39 oft verallgemeinernd als „Stamm“ übersetzt. COLEMAN 2014 b, 10 nennt zwar die Grundbedeutung von *propago*, verwirft sie aber. Vgl. auch SHACKLETON BAILEY 2003, 139 („stem“); VAN DAM 1984, 315 („stem“); *ThLL* 10.2.1942.52–54 (*laxius*, sc. *vario respectu, de quolibet ramo vel parte arboris*; mit konkretem Verweis auf die Statius-Stelle). Im Wortsinne übersetzen FRÈRE/IZAAC 1992, 74 („pousse“); PEDERZANI 1995, 150 („propaggine“); schon etwas allgemeiner OLD s.v. 1.c („leafy shoots“, mit konkretem Verweis auf die Statius-Stelle). Vgl. zur Grundbedeutung *ThLL* 10.2.1942.21–39 (*strictius*, sc. *propagandi causa, de virga, quae vite aliave arbore deflexa in terram deprimitur, ut radicibus actis stirps novae arboris fiat*).

vegetative Implikation der *longa propago*,¹²⁹ dann tritt umso deutlicher hervor, dass Pan eine Pflanze selektiert, die vermehrt und bewahrt werden kann – oder, um zwei bemerkenswerte Formulierungen aus dem Gedicht zu zitieren, „neu geboren werden“ oder „neu ergrünen“ kann (*iterum nascatur* u. *revirescet*; V. 4 u. 77). Die Idee, dass Pans Baum einen langen Ableger haben wird, lässt sich mit der Absicht des Gottes verbinden, die Erinnerung an sein erotisches Verlangen im Denkmal des Baumes auf Dauer zu stellen (*vive diu*; V. 43) oder ganz wörtlich zu ‚propagieren‘.¹³⁰

Metapoetisch auf Statius' Dichtung angewandt, drückt sich im Bild des gärtnernden Gottes Pan der Wunsch und die begründete Hoffnung aus, dass auch das Baumgedicht und mit ihm Pans und Meliors Baum lange überdauern werden.¹³¹ Dieses Streben nach Dauer lässt sich besonders deutlich in den beiden einleitenden Versen von Teil C greifen:

haec tibi parva quidem genitali luce paramus
dona, sed ingenti forsan victura sub aevo.

Dieses Geschenk vermache ich Dir zum Geburtstag – ein kleines zwar, aber vielleicht eines, dem es bestimmt ist, bis in lange Zeit hin fortzuleben.

Stat. *silv.* 2.3.62f.

In markanter quantitativer Antithese artikuliert Statius die Hoffnung, dass gerade sein kleines Gedicht Träger einer Erinnerung von gewaltiger Dauer, also ein dauerhaftes Denkmal wie auch Pans Baum sein könnte.¹³² In diesem Sinne kann man die Vervielfältigung und Verbreitung der Silven über den in der *mise en abyme* angelegten Nexus zur *propagatio* beschreiben: zunächst in dem Bereich, den der Autor selbst

¹²⁹ Vgl. zum Futur an dieser Stelle VAN DAM 1984, 314: „A zeugma for cui *longa propago (futura) innumeraeque manus (futurae) et iturus in aethera vertex*.“

¹³⁰ Vgl. zur übertragenen Bedeutung von *propagare* im Sinne von bewahren, Dauer geben ThLL 10.2.1945.36–1946.53; für *propagatio* in diesem Sinne ThLL 10.2.1940.40–50.

¹³¹ Die Idee, dass Bäume, wenn sie Eingang in die Literatur und die literarische Überlieferung finden, ewig leben können, findet sich an prominenter Stelle in Cic. *leg.* 1.1, mit Blick auf die in Ciceros Epos *Marius* verewigte Eiche des Marius: *Manet vero, Attice noster, et semper manebit: sata est enim ingenio. Nullius autem agricolae cultu stirps tam diuturna quam poetae versu seminari potest*. Vgl. dazu NEWLANDS 2011 a 15.

¹³² Indem er an den alten Topos von der Unsterblichkeit der Dichtung bzw. durch Dichtung anknüpft, deutet Statius im Gedicht schon im okkasionellen Kontext der Erstaufführung an Meliors Geburtstag eine spätere Publikation und Zirkulation im Silvenbuch an (vgl. zum Topos der unsterblichen Dichtung VAN DAM 1984, 328 mit Belegen von Homer bis Statius). – Erinnerung findet im Text insgesamt auf drei Ebenen statt: Der Baum ist ein Denkmal für Pans erotisches Verlangen, Melior beweist seine freundschaftliche *pietas*, indem er Erinnerung für seinen Freund Blaesus stiftet und Statius stiftet Erinnerung für Melior. Vgl. ausführlicher zu Praktiken der Erinnerungstiftung in der Silve 2.3 BAUMANN 2013, 103–106.

kontrollieren kann, nämlich der Edition im Silvenbuch, und daraufhin in einer möglichst langen Überlieferungsgeschichte. Die Publikation im Silvenbuch als dauerhaftem Erinnerungsmedium setzt dabei ein erhebliches wertschöpfendes Potential frei, namentlich eine in ihrer Sichtbarkeit und Reichweite um ein Vielfaches gesteigerte Distinktion für Patrone und Dichter. Das Baum- und Gartengedicht 2.3 ist in dieser Hinsicht ein besonders ‚silvenhafter‘ Text: Er greift die Waldmetaphorik des Titels *Silvae* auf und macht in der nächst kleineren botanischen Einheit, auf der Ebene des Baumes, das poetische Verfahren der Silvendichtung als ‚Veredelung‘ von Okkasionalen, Gegenständen und Persönlichkeiten sowie als ‚Propagation‘ dieser ‚Veredelung‘ lesbar.¹³³ Pans Auftritt als Gärtner taugt in diesem Lichte als *mise en abyme* nicht nur für die Silve 2.3, sondern für die *Silvae* insgesamt.

2.3 Fazit: Epos und Transplantation in Silve 2.3

Die Analyse von Silve 2.3 hat im Wesentlichen zwei Ziele verfolgt: einerseits herauszuarbeiten, wie das Gedicht intertextuell auf das Epos zurückgreift, und andererseits das metapoetische Potential von Pans Transplantation auszuloten. Die Silve hat sich dabei als hochgradig metapoetisches Programmgedicht erwiesen, das als raffiniertes Kunstwerk voller Spiegungen und metaphorisch-symbolischer Entsprechungen auf verschiedenen Ebenen relevante Aspekte der Silvendichtung reflektiert und sichtbar macht. Epische Intertextualität spielt eine Schlüsselrolle für das Gedicht, vor allem für die nach ovidischem Muster gestaltete Verfolgungserzählung in Teil B1. Neben der strukturellen Parallele zu diversen ähnlichen Erzählungen bei Ovid, ließen sich dabei durch lexikalische Übereinstimmungen insbesondere Rekurse auf die Arethusa- und Narziss-Metamorphose sowie auf den Katalog der Bäume in Ov. *met.* 10 dingfest machen. Mit der Cacus-Episode und der Perihegese Roms rekurriert Statius teils durch wörtliche Markierungen, teils in Form eines Strukturzitats außerdem auf Verg. *Aen.* 8. Der souveräne und ästhetisch raffinierte Zugriff auf diverse epische Prätexte erweist sich in doppelter Hinsicht als Ermöglichungsstruktur: Erstens werden dadurch wesentliche Semantiken aus den Prätexten in die Silve übertragen bzw. bestimmte semantische Potentiale des Aitions verstärkt – so z. B. die angedeutete Verwandlung Pholoes, das erotische Spiegeldispositiv, die raumzeitliche Durchlässigkeit

¹³³ Die bisher überraschend weitgehend auf Statius' Dichtung übertragbare Transplantationsmetaphorik stößt hier – zumindest aus einer biologischen Perspektive – allerdings auf ihre Grenzen: Realiter kann man einen veredelten Baum nicht in allen seinen Bestandteilen durch Ableger kopieren, sondern jeweils nur einen bestimmten Teil. Für das virtuell gepfropfte Baumgedicht, in dem metaphorische Pflöpfungen auf ganz verschiedenen Ebenen und Skalierungsstufen zu beobachten waren, stellt dies aber kein Problem dar. Der ‚veredelte‘ und ‚veredelnde‘ Text bildet am Ende eine geschlossene organische Einheit.

zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie die auftrumpfende Geste gegenüber Orpheus und Vergil. Zweitens ermöglicht und legitimiert Statius' kunstvolle Aneignung ovidischer und vergilischer Sprechrollen und Narrative ganz wesentlich die Einschreibung eines alltäglichen Gegenstandes – des Baumes in Meliors Garten – in den römischen Erinnerungsraum.

Pans Anpflanzung der Platane in Teil B 2 hat sich aufgrund verschiedener Aspekte als hochgradig metapoetisch deutbare *mise en abyme* herausgestellt. Pans paradigmatische Transplantation weist von sich aus bereits wesentliche Aspekte der Kulturtechnik des Pfropfens auf, doch die Pfropfungsmetapher lässt sich vor allem auch deshalb für die Silve 2.3 fruchtbar machen, weil Statius die Veredelung – wie zuvor bereits in Silve 2.1 – durch ein stark verkürztes Zitat aus Verg. *georg.* 2 intertextuell in seinem Text vergegenwärtigt und damit den von Pan gepflanzten Baum als Unterlage für eine literarische ‚Veredelung‘ markiert. Zwei Aspekte der Pfropfungsmetapher machen sie besonders geeignet für Statius' Silvendichtung: Erstens ermöglicht sie eine Betrachtung ganz verschiedener in, an und mit dem Text vollzogener Prozesse in verschiedenen Skalierungsgraden von der ‚Pfropfung‘ einzelner Wörter auf den Text bis zur ‚Pfropfung‘ durch das Gedicht akkumulierter und generierter semantischer Potentiale auf den im Text präsenten Adressaten. Zweitens erlaubt die Pfropfungsmetapher aufgrund ihrer ökonomischen Konnotation einer Ertragsteigerung, Vorgänge auf der Ebene der Textgestaltung und Wertschöpfungsprozesse im Kontext der Literaturpatronage auf einen gemeinsamen begrifflichen und konzeptionellen Nenner zu bringen. Die Metapher der Veredelung kann also nicht nur zur Analyse der im Gedicht vorgeführten dynamisierten Gattungsinteraktion zwischen Geburtstagsgedicht und Epos herangezogen werden, sondern lässt unmittelbar auch deren Effekte für die Inszenierung der im Text präsentierten Gegenstände, Gelegenheiten und Figuren – einschließlich des Adressaten und des Dichters – mit in den Fokus rücken. Dies ließ sich am Beispiel des Gartens des Patrons zeigen: Durch den intertextuellen Zugriff auf die oben genannten epischen Prätexte ‚veredelt‘ Statius nicht nur die Gartenanlage, sondern steigert damit auch das Prestige des Patrons. Die Integration des Epos in die Kleinform, vor allem aber die Anwendung des Epos in der Inszenierung bzw. Rollenkonstruktion von Patron und Dichter – zwei zentrale Gegenstände der vorliegenden Untersuchung – erfasst die Veredelungsmetapher mit je nach Bedarf unterschiedlichen Schwerpunkten, aber immer verbunden mit der Idee eines Mehrwertes. In genau dieser Funktion möchte ich versuchen, die Tragfähigkeit dieser Metapher auch in der nun folgenden Analyse der Silve 4.4 und der dort statthabenden vielfältigen Inszenierung von Adressat und Dichter durch das Epos zu erproben.

Eine Übertragung der in der *mise en abyme* angelegten Transplantationsmetaphorik auch auf andere Gedichte der Sammlung liegt zumal auch deshalb nahe, weil sich auch mit Blick auf das zweite im Text vergegenwärtigte Verpflanzungsverfahren, die *propagatio*, Prozesse beschreiben ließen, die für die Silven insgesamt relevant sind: Die als *propagatio* lesbare Vervielfältigung der Silven zur gemeinsamen Publikation im Silvenbuch und für den Übergang in die Überlieferungsgeschichte tra-

gen wesentlich zur Erinnerung und zur Steigerung der Sichtbarkeit der in den Silven präsentierten Gegenstände, Anlässe und Personen bei. Insgesamt betrachtet ist das Baumgedicht 2.3 also zweifelsohne ein besonderer Text im Silven-Wald, weil es hochgradig selbstreflexiv angelegt ist. Dies gilt auch für den nun folgenden Text, die Silve 4.4, die Statius' Dichtung – sowohl seine Epen, als auch seine Silven – allerdings nicht in metaphorischer Abstraktion sondern ganz explizit thematisiert. Gleichzeitig zu seiner Selbstinszenierung als Dichter zielt Statius im nun folgenden Gedicht aber insbesondere auch auf eine ‚Veredelung‘ eines aufstrebenden Politikers durch eine intensive, intertextuell vermittelte Episierung und Heroisierung ab.

3 Echos aus Vergils Tempel und Horazens Monument: Rollenkonstruktion und Dichtungsreflexion in Silve 4.4

Die Silve 4.4 ist ein Briefgedicht an Statius' Patron M. Vitorius Marcellus, der nicht nur der Widmungsträger des vierten Silvenbuches, sondern auch von Quintilians *Institutio Oratoria* ist.¹ Marcellus ist ein *homo novus*, der zum Zeitpunkt der Gedichtpublikation im Jahre 95 eine Prätur innehat, in deren Rahmen er als *praetor hastarius* dem Gericht der *centumviri* vorsitzt.² Die Versepistel ist dem Adressaten laut dem Vorwort des vierten Silvenbuches mit dessen Publikation erstmals zugestellt worden. Es handelt sich in dieser Hinsicht also um eine Ausnahme unter den zum Großteil doppelt – also vorab und im Buch – publizierten übrigen Silven.³ Eine weitere Ausnahme stellt der Anlass des Gedichtes dar, der wesentlich weniger konkret zu benennen ist als bei den meisten anderen Gedichten der Sammlung. RÜHL spricht in diesem Zusammenhang pointiert von „Freundschaft als Anlass“ und zeigt, dass das Gedicht als *salutatio* aufgefasst werden kann, als ein Text also, der an der Stelle des Dichters dem Patron Marcellus seine Aufwartung macht.⁴ Das Thema der Silve ist die jeweilige berufliche Karriere von Marcellus und Statius, wobei Statius sein vorgeblich untätiges Dasein als Dichter einerseits mit der geschäftigen Amtstätigkeit seines Patrons und andererseits mit den durch vielfache intertextuelle Bezüge im Text präsenten Autoren Horaz, Vergil und in kleinerem Umfang auch Homer vergleicht.

Das Gedicht lässt sich in sechs Teile gliedern. Teil A (V. 1–11) enthält Anweisungen des Sprechers, also der Statius-*persona*, an den Brief: Er solle von Neapel aus nach Rom eilen, wo er in der wohlhabenden, an Gärten reichen Wohngegend des rechten Tiberufers Marcellus antreffen werde.⁵ Ihn möge der Brief grüßen und die folgenden Worte übermitteln. Teil B (V. 12–45), der Beginn des an Marcellus gerichteten übrigen Teils des Briefes, befasst sich mit den Hundstagen. In Teil B1 (V. 12–26) imaginiert Statius, wie die Mitglieder der Oberschicht, einschließlich des gemeinsamen Freun-

1 Vgl. Stat. silv. 4.pr.1 f. (*Inveni librum, Marcelle carissime, quem pietati tuae dedicarem.*) und Quint. Inst. 1.pr.6, wo Quintilian explizit darauf verweist, dass sein Werk auch der Erziehung von Marcellus' Sohn Geta dienen soll (*quod opus, Marcelle Vitori, tibi dicamus, quem cum amicissimum nobis tum eximio litterarum amore flagrantem non propter haec modo ... sed quod erudiendo Getae tuo...*). Vgl. zu Vitorius Marcellus PIR² VIII.2 V 763/S. 408 f.; COLEMAN 1988, xix, 135–137; NAUTA 2002, 213 f.

2 Vgl. zur Datierung des Gedichts COLEMAN 1988, xix.

3 Vgl. Stat. silv. 4.pr.9 f. (*epistulam meam accipies, quam tibi in hoc libro a Neapoli scribo*) und dazu NAUTA 2008, 166. Im Lichte der Bedeutung, die die Junktur *in hoc libro* für die Kommunikation zwischen Autor und Adressat hat, erscheint ihre Athetese in LIBERMAN 2010 problematisch.

4 Vgl. RÜHL 2006, 230 f., 233 u. 238. Vgl. auch NAUTA 2008, 166: „The letter is not written on a specific occasion, other than that the summer season prompts Statius to urge his friend to take some rest.“

5 Zur wohlhabenden Wohngegend vgl. COLEMAN 1988, 135 u. 138 f.

des Gallus, ihre suburbanen Villen aufsuchen, um der hochsommerlichen Hitze der Hauptstadt zu entfliehen. In Teil B 2 (V. 27–45) ermahnt Statius Marcellus nachdrücklich, sich ebenfalls ein wenig zu erholen, um Kraft für neue Aufgaben zu sammeln – vgl. die Sentenz *vires instigat alitque | tempestiva quies; maior post otia virtus* (V. 33 f.). Diese Empfehlung bekräftigt der Dichter mit insgesamt vier Beispielen für die Rast von sonst umtriebigen Menschen: dem parthischen Krieger, dem olympischen Wagenlenker, dem Dichter selbst und dem Heros Achill. In Teil C (V. 46–77) stellt Statius sein angeblich untätiges Leben als Dichter dem geschäftigen öffentlichen Leben des Marcellus gegenüber. Glücklich – so der Dichter in Teil C 1 (V. 46–55) – sei in seinen Geschäften nur, wer nicht nach Kränzen von Helikon und Parnass strebe, also nach Insignien der von Apoll und den Musen begünstigten Dichter, sondern, gerüstet zu großen Aufgaben, sich jeder Herausforderung bereitwillig stelle. Sein Dasein – zumindest dasjenige als Silvendichter – präsentiert Statius im Kontrast zum *negotium* des Patrons explizit als *otium*, das er sich mit Gesang erträglich mache. Das Briefgedicht singe er am Rande von Vergils Grab sitzend, an dem er neue Kraft sammle (*Maroneique sedens in margine templi | sumo animum et magni tumulis ad canto magistri*; V. 54 f.). Im unmittelbaren Anschluss, in Teil C 2 (V. 56–77), prophezeit der Dichter seinem Adressaten Marcellus eine strahlende Zukunft als hochrangiger Militär in den Diensten Domitians, die seinem Sohn Geta ein großes Vorbild sein werde. Nach einer erneuten Selbstverortung des Dichters am Golf von Neapel und einem mit dieser Ortsangabe verbundenen Intermezzo zum gut eineinhalb Jahrzehnte zurückliegenden Ausbruch des Vesuv in Teil D (V. 78–86) wechselt Statius abrupt das Thema. In Teil E (V. 87–100) folgt ein Werkstattbericht des Dichters, der nicht nur seine erfolgreich abgeschlossene *Thebais* und erstmals seine Arbeit an der *Achilleis* thematisiert, sondern zum Ende des Briefes hin laut darüber nachdenkt, ob er ein Epos auf Domitian meistern könne. In der Abwägung dieser Frage bittet er Marcellus um Rat. Zum Schluss, in Teil F (V. 101–105), bittet der Dichter seinen *amicus* Marcellus darum, ihn nicht zu vergessen und dabei selbst drei *exempla* engster heroischer Freundschaften – darunter diejenige von Achill und Patroklos – zu überbieten.

Die Silve 4.4 ist ein lohnender Gegenstand für die vorliegende Untersuchung, weil Statius in ihr eine intensive, in deutlicher Auseinandersetzung mit dem Epos vollzogene Rollenkonstruktion für Marcellus und auch für sich selbst als Dichter vornimmt. Dabei reflektiert er intensiv die Funktionalität der Silven als kleine Dichtung, die wesentliche Funktionen des Epos auf kleinem Raum zu überschreiben vermag. In der folgenden Analyse des Textes lege ich den Schwerpunkt stärker als dies bisher in der Forschung der Fall war⁶ auf die vielfältige reziproke Rollenkonstruktion von Patron und Dichter. Dabei ist die Grundhypothese, dass Statius zwar zumal in Teil C 1

⁶ Vgl. zur Silve 4.4 neben dem Kommentar von COLEMAN 1988 insbes. HARDIE 1983, 164–171; RÜHL 2006, 230–238; GIBSON 2006 b, 172 f.; NAUTA 2006, 31 f. u. ders. 2008, 166–169; MCCARTER 2012, insbes. 465–478; ROMAN 2014, 297–299; BITTO 2016, 97–114.

einen eklatanten Kontrast zwischen dem *negotium* des Patrons und dem *otium* des Dichters in Szene setzt, sich letztlich aber paradoxerweise mit vielen Parallelen zum Patron als ambitionierten Dichter in einem kompetitiven Umfeld darstellt. Diese parallele Rollenkonstruktion wird ganz wesentlich durch die Integration und teils hochgradig spannungsgeladene Interaktion zahlreicher intertextueller Assoziationshorizonte getragen, zu denen in erster Linie verschiedene Werke von Vergil und Horaz, stellenweise aber auch die homerischen Epen zählen.

Die eng zusammenhängende, teils mit ausgeprägten, typisch statianischen Paradoxen einhergehende Rollenkonstruktion von Patron und Dichter wird im Folgenden zunächst schwerpunktmäßig mit Blick auf Marcellus und im Anschluss mit Fokus auf Statius untersucht, wobei die wechselseitige Abhängigkeit beider Inszenierungen eine zu rigide Trennung nicht sinnvoll erscheinen lässt. Die erste Hälfte des Kapitels, Abschnitt 3.1, befasst sich mit der Episierung und Heroisierung des Adressaten, den Statius durch diverse Rekurse auf episch konnotierte Figuren und konkrete Prätexte, namentlich die *Aeneis* und die homerischen Epen, als exemplarischen *pater familias*, Literaturpatron und Magistraten im Dienste des Kaisers in Szene setzt. Im letzten Unterkapitel dieses Abschnitts (3.1.5) wird der Hypothese nachgegangen, dass Statius in Teil C 2 mit Blick auf die Karriere des Marcellus die Heldenschau aus dem sechsten Buch der *Aeneis* fortschreibt. Im Anschluss an die vorausgegangenen poetologischen Überlegungen zur Silve 2.3 wird die Assoziation des Marcellus mit der Heldenschau und anderen epischen Prätexten und Figuren als Strategie einer poetischen ‚Veredelung‘ des Adressaten interpretiert. Diese ‚Veredelung‘ wertet ihn insbesondere gegenüber der in der Prestigehierarchie höher stehenden Ahnenreihe seiner Gattin auf.

Die zweite Hälfte des Kapitels, Abschnitt 3.2, ist schwerpunktmäßig der Rollenkonstruktion des Dichters im Spannungsfeld zwischen Silvendichtung und Epik gewidmet. Dabei wird im Unterkapitel 3.2.1 zunächst untersucht, wie der Dichter seine Tätigkeit als Epiker dazu nutzt, um sich selbst als *exemplum* für den ambitionierten Patron einzubringen. In Abschnitt 3.2.2 steht dann der von starken Kontrasten durchzogene Teil C 1 im Mittelpunkt, für den eine auf paradoxe Parallelen zwischen Patron und Dichter abzielende Lektüre vorgeschlagen wird. Diese Lesart beruht auf der Beobachtung, dass trotz der behaupteten Gegensätzlichkeit zwischen dem *negotium* des Marcellus und dem *otium* des Statius die Parallelisierung von Adressat und Dichter unter dem Deckmantel poetischer Selbstverkleinerung so weit fortgeführt wird, dass man dem Epiker Statius ähnliche Eigenschaften wie Marcellus zuschreiben kann. Eine wichtige Rolle spielt in dieser parallelen Rollenkonstruktion das Grab Vergils, das eine vorgezogene Bilanzierung der Lebensleistungen von Marcellus und Statius auslöst und auch eine zunehmende Episierung beider Rollen motiviert (s. Abschnitt 3.2.3). Den Abschluss der Analyse bildet in den Abschnitten 3.2.4 und 3.2.5 eine Betrachtung der Silve 4.4 als *recusatio* eines panegyrischen Epos. Diese *recusatio* muss bei Statius als praktizierendem Epiker zwangsläufig anders ausgestaltet sein als dies durch die Traditionslinien der augusteischen Literatur vorgezeichnet ist. Insbesondere an den horazischen Teil dieser Traditionslinien knüpft Statius zwar inten-

siv an, weicht aber auch von ihnen ab, sodass er letztlich im gleichen kleinen Text ein Epos ankündigt (die *Achilleis*), ein anderes ablehnt (ein Epos auf Domitian) und somit die Bandbreite seiner poetischen Tätigkeit in ihrer ganzen Dynamik zur Schau stellt. Von besonderem Interesse wird sein, wie Statius dabei die Zuständigkeitsbereiche seiner kleinen und seiner großen Dichtung auslotet. Diese Übertragung wesentlicher Funktionen des historischen Epos (Enkomastik und Panegyrik) auf die Silven und konkret auf die Silve 4.4 sowie die Aufwertung von Statius' *imago vitae* im Lichte der *exempla* Horaz und Vergil werden dabei erneut als ein Verfahren literarischer ‚Veredelung‘ aufgefasst.

3.1 Eine heldenhafte Laufbahn: Episierung und Heroisierung des Vitorius Marcellus

Statius inszeniert seinen Patron Marcellus im Verlauf des Gedichts in vier Kontexten, in den Teilen A, B2, C2 und F, als epischen Heros, indem er ihn einerseits unmittelbar mit Eigenschaften oder Verhaltensweisen heroischer Rollenmodelle ausstattet und andererseits mit heroischen *exempla* konfrontiert bzw. familiarisiert. Während der horazische Teil des eingangs skizzierten Spektrums an intertextuellen Referenzen erst in der zweiten Hälfte der Analyse zum Tragen kommt, wird es mit Blick auf Marcellus zunächst um Prätexte aus der *Aeneis* und den homerischen Epen gehen. Die entsprechenden Textpartien werden auf den folgenden Seiten weitgehend textchronologisch untersucht.

3.1.1 Ein epischer Hüne auf den ersten Blick (Verg. *Aen.* 6)

Eine Episierung und Heroisierung des Adressaten Marcellus nimmt Statius bereits bei seiner ersten Erwähnung in Teil A vor. Der Brief wird laut Statius im Anschluss an den Lauf von Neapel nach Rom auf seinen Adressaten Marcellus treffen, der aus der Menge durch seine Statur (*forma*) und seine mutige Gesinnung (*animus*) hervorstechte und zudem besonders groß sei:

illic *egregium formaque* animisque videbis
Marcellum et celso praesignem vertice nosces.

Dort wirst du, *hervorstechend durch Statur* und Elan, Marcellus sehen und ihn, auffällig mit ragendem Haupte, erkennen.⁷

Stat. *silv.* 4.4.8 f.

⁷ Silven-Text hier und im Folgenden nach COURTNEY 1990, Statius-Übersetzungen vom Autor.

COLEMAN verweist im Kommentar zur Stelle darauf, dass der später auch in der Panegyrik gängige Topos aufragender Körpergröße bereits bei Homer als Auszeichnung von Heroen gängig ist.⁸ Über diese allgemeine, motivische Parallele zum Epos hinaus zitiert Statius in der Vorstellung des Marcellus aber auch Vergils *Aeneis*, genauer gesagt eine Passage aus der sogenannten Heldenschau, in der Anchises seinem Sohn Aeneas die Seelen künftiger Nachfahren und ihre Taten vorstellt.⁹ So stellt COLEMAN fest, dass die Beschreibung des M. Vitorius Marcellus an diejenige von M. Claudius Marcellus dem Jüngeren am Ende der Heldenschau erinnert.¹⁰ Vergil schließt die Parade vorbildlicher künftiger Römer gleich mit zwei berühmten Marcelli aus der *gens* der plebejischen Claudier ab. Zunächst führt er mit M. Claudius Marcellus dem Älteren ein republikanisches *exemplum* aus dem 3. Jh. vor (Verg. *Aen.* 6.855–859).¹¹ Der jüngere M. Claudius Marcellus stammte also aus einer bekannten Familie, war darüber hinaus aber auch der Neffe und Schwiegersohn des Augustus. Seine bereits in jungen Jahren in Spanien erbrachten militärischen Leistungen sowie seine durch Augustus aktiv beschleunigte Ämterlaufbahn ließen auf eine glänzende Zukunft des Mannes hoffen.¹² Der frühe Tod des unter Vergils Zeitgenossen als Nachfolger des Augustus gehandelten Marcellus, der 23 v. Chr. im Alter von nur 19 oder 20 Jahren starb, stürzte – Vergils Ausgestaltung der Passage deutet dies an – die Angehörigen und das Umfeld des Princeps in tiefe Trauer.¹³

Statius' Junktur *egregium forma ... Marcellum* (V. 8 f.) ist ein wörtliches Zitat der Beschreibung des jüngeren Marcellus, der in der *Aeneis* mit der Wendung *egregium forma iuvenem* vorgestellt wird (Verg. *Aen.* 6.861).¹⁴ Statius' episches Zitat ist insofern

⁸ Vgl. COLEMAN 1988, 139 mit Verweis auf Hom. *Od.* 6.229–231 und ebd. 139 mit Verweis auf die von Menander Rhetor für Enkomien vorgesehene Kombination von körperlicher und moralischer Exzellenz.

⁹ Die Heldenschau umfasst insgesamt Verg. *Aen.* 6.752–886 (vgl. die Einführung in HORSFALL 2013, 510–519, mit weiterführender Literatur). Vgl. zur Bezeichnung der Seelen als *animae* und Nachfahren den Beginn von Anchises' Ausführungen: „*Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur | gloria, qui maneat Italia de gente nepotes, | inlustris animas nostrumque in nomen ituras, | expediam dictis et te tua fata docebo...*“

¹⁰ Vgl. COLEMAN 1988, 139.

¹¹ Er war einer der beiden Konsuln des Jahres 222 v. Chr. Vgl. zum älteren Marcellus ELVERS 1997. Zwischen dem älteren und dem jüngeren Marcellus liegen sechs Generationen. Vgl. den Stammbaum bei MÜNZER 1899 mit den Nummern 220 und 230.

¹² Vgl. zum jüngeren Marcellus ECK 1997, GLEI 2009, 120 f. und HORSFALL 2013, 595.

¹³ Augustus hielt selbst die Leichenrede und ließ seinen Schwiegersohn und Neffen als ersten in seinem Mausoleum am rechten Tiberufer beisetzen (vgl. ECK 1997). Octavia, Augustus' Schwester und Mutter des Marcellus, soll bei Vergils späterer Vorabrezitation der Passage im Herrscherhaus kollabiert sein (vgl. *Vita Suetoni/Donati* (VSD) 32). GLEI 2009, 128 zeigt allerdings auf, dass der kometenhafte Aufstieg des Marcellus im unmittelbaren familiären und politischen Umfeld auch einigen Argwohn auslöste.

¹⁴ Hier die Stelle im Kontext: *atque hic Aeneas (una namque ire videbat | egregium forma iuvenem et fulgentibus armis, | sed frons laeta parum et deiecto lumina vultu) | quis, pater, ille, virum qui sic*

bemerkenswert, als er beim ersten Auftreten seines Patrons in der Silve 4.4 auf den ersten Eindruck rekurriert, den Vergil mit dem jüngeren M. Claudius Marcellus verbindet: Statius zitiert zu Beginn seiner Vorstellung des Adressaten also den Beginn der Vorstellung von dessen berühmten Namensvetter in der *Aeneis*. Anders als Statius gibt Anchises den Namen Marcellus' des Jüngeren in einem langen Spannungsbogen aber erst über zwanzig Verse nach seiner ersten Vorstellung preis (*tu Marcellus eris*; Verg. *Aen.* 6.883).¹⁵ Statius' episches Zitat besteht also – wenn man die Nennung von Marcellus' Namen mit hinzunimmt – aus nur drei Wörtern, die in der *Aeneis* eine Klammer um fast die gesamte Vorstellung des jüngeren M. Claudius Marcellus legen. Statius vertieft und markiert die intertextuelle Verknüpfung seines Briefgedichtes mit dieser Szene noch weiter, indem er in Teil C 2 nochmals auf sie verweist.¹⁶

Mit der nur zwei Verse umfassenden, episierenden und heroisierenden Vorstellung des Vitorius Marcellus zeichnet sich schon früh im Text eine Inszenierung des Adressaten ab, die darauf abzielt, durch die Einordnung in einen spezifisch epischen Bezugsrahmen eine im Wortsinne herausragende Position des Patrons (vgl. *egregius* u. *celsus*; V. 8 f.) zur Schau zu stellen, zu affirmieren und auch mitzukonstruieren. Dieser Strategie literarischer Repräsentation und Mehrung sozialen Prestiges liegt eine Rekontextualisierung und Applikation spezifisch epischer, konkret aus der *Aeneis* gespeister Semantiken zugrunde, die sich, wie im vorigen Kapitel gezeigt, kompakt als metaphorische ‚Pfropfung‘ bezeichnen lässt. Statius setzt die im Rahmen dieser ersten ‚Veredelung‘ hergestellten Verknüpfung zwischen M. Vitorius Marcellus und seinem in der *Aeneis* vorgestellten Namensvetter, dem jüngeren M. Claudius Marcellus, in Teil C 2 noch fort. Um die in der Forschung bisher nicht konsequent nachvollzogene Tragweite dieses Rekurses besser nachvollziehen zu können, ist es allerdings sinnvoll, erst noch einige andere Aspekte der Heroisierung und Episierung von Vitorius Marcellus zu betrachten und die Analyse zunächst weitgehend textchronologisch fortzusetzen.¹⁷ Ein Effekt des Vergil-Zitates spielt aber auch für die unmittelbar fol-

comitatur euntem? | ...‘ (Verg. *Aen.* 6.860–863). HORSFALL 2013, 593 verweist als weitere Parallelen zur Wendung *egregium forma* auf Verg. *Aen.* 6. 769 f. (Aeneas Silvius), 7473 (unbestimmter Rutuler), 10.435 (Pallas u. Lausus) und 12.275 (einer der Söhne des Arkaders Gylippos).

¹⁵ Vgl. mit Blick auf den frühen Tod des Marcellus HORSFALL 2013, 605: „a heartbreaking climax, though we need to remember that the contemporary reader will already have reached this identification, quite without difficulty, at 861, but is only now, along with Aeneas, informed explicitly, by the poet, through Anch[ises], of the tragic truth.“ Zur Interpretation der direkt an Marcellus' *anima* gerichteten Apostrophe *tu Marcellus eris* vgl. SHACKLETON BAILEY 1986.

¹⁶ Der Rekurs auf ein und die gleiche *Aeneis*-Passage in Teil C 2 steigert die Wahrscheinlichkeit, dass die Leserschaft die Bezugnahme nachvollziehen kann (vgl. hierzu die Ausführungen zur Emphase durch Quantität von intertextuellen Bezügen bei HELBIG 1996, 9–102). Darüber hinaus dürfte die Vorstellung Marcellus' des Jüngeren der Leserschaft deshalb deutlich vor Augen stehen, weil sie erstens mit insgesamt 27 Versen die mit Abstand längste der Heldenschau ist, und zweitens, weil mit ihr die Prophezeiung des Anchises endet.

¹⁷ Für die weiteren Ausführungen zur Statius' Rekurs auf die Heldenschau s. u. Abschnitt 3.1.5.

genden Schritte der Analyse bereits eine wichtige Rolle: Statius markiert Marcellus von Beginn an als Adressat, der durch episches und dabei insbesondere der *Aeneis* entnommenes Personal in Szene gesetzt wird, und sensibilisiert seine Leserschaft somit von vornherein für weitere ähnlich gelagerte intertextuelle Bezüge, wie sie auch in Teil B zu beobachten sind, der nun näher betrachtet werden soll.

3.1.2 „Stiehl Dich davon!“ Marcellus als zweiter Palinurus (Verg. *Aen.* 5)

In Teil B legt Statius seinem Adressaten nahe, dass es auch ihm gut zu Gesicht stünde, sein *negotium*, also seine Tätigkeit als Prätor und Patron, einmal ruhen zu lassen. In Teil B 1 geht er davon aus, dass neben nicht weiter bestimmten Mitgliedern der Oberschicht auch Gallus, offenkundig ein gemeinsamer Freund von Marcellus und Statius, die überhitzte Hauptstadt verlassen und stattdessen eine seiner Villen bzw. Güter aufgesucht haben dürfte. Die in diesem Kontext gestellte Frage des Dichters, wohin Marcellus wohl verreist sei (V. 18 f.), ist im Lichte der Ankündigung der Dichter-*persona*, dass der Brief Marcellus in Rom antreffen werde, allerdings als eine rhetorische aufzufassen: Die Leserschaft muss Marcellus in Rom wännen.¹⁸ Um einiges deutlicher artikuliert Statius die Empfehlung einer Pause in Teil B 2, an dessen Beginn sich der Dichter explizit Marcellus zuwendet (*sed tu ...*; V. 27). Statius geht dabei in einer gestaffelten Argumentation vor, in der er schrittweise die Statthaftigkeit seines Rat-schlags herausarbeitet. Betrachten wir zunächst den ersten Rat:

*sed tu, dum nimio possessa Hyperione flagrat
torva Cleonaei iuba sideris, exue curis
pectus et adsiduo temet furare labori.*

Doch solange die Sonne maßlos sengend im Sternbild des Löwen von Cleonae steht und mithin seine wilde Mähne lodert, befreie Du Dein Herz von Sorgen und *stiehl der steten Arbeit* Dich davon!¹⁹

Stat. *silv.* 4.4.27–29

¹⁸ Immerhin lässt die Beschreibung der Lage von Marcellus' Domizil in Stat. *silv.* 4.4.4–7 erwarten, dass Marcellus sich auch in der Stadt commod eingerichtet hat, denn das Areal am rechten Tiberufer war eine wohlhabende Wohngegend (vgl. COLEMAN 1988, 135). Vgl. auch MCCARTER 2012, 476: „Marcellus' location shows, despite Statius' advice to him to relax, that he already knows how to balance his public life in Rome with private pursuits. His *suburbani horti* are a bit of private villa culture in the city and provide Marcellus the means to escape becoming an entirely public figure.“

¹⁹ Für *Cleonaus* als Epitheton für den nemeischen Löwen vgl. COLEMAN 1988, 143. Für *possidere* als astronomischen Fachausdruck für die Einnahme einer bestimmten Position durch einen Himmelskörper vgl. *ThLL* 10.2.119.56–69, 124.11–27, wobei die zitierte Passage weniger spezifisch in 124.80 f. angeführt wird.

Seinen Beruf soll Marcellus laut Statius in Anbetracht der sengenden Hitze der Hundstage ruhen lassen. Für die Bezeichnung von Marcellus' Berufstätigkeit, für sein *negotium*, benutzt Statius mit *cura*, ‚Sorge‘ im Sinne von ‚Besorgung, Bestrebung‘ aber auch ‚Amtstätigkeit‘, und *labor*, ‚Anstrengung, Arbeit‘, zwei Begriffe, die später im Gedicht wiederkehren und – wie wir sehen werden – für die Darstellung des Adressaten und des Dichters gleichermaßen von erheblicher Bedeutung sind.²⁰ Auf Statius' Anregung dürfte Marcellus allerdings kaum eingehen wollen. Denn während die Junktur *adsiduo temet furare labori* (V. 29) bereits deshalb schon wenig angemessen für einen mustergültigen Magistraten im Dienste des Kaisers erscheint, weil sie ihm nahelegt, sich davonzustehlen, gewinnt diese Formulierung mit Blick auf das Ende des fünften Gesangs der *Aeneis* eine noch vertiefte Problematik. Denn Statius greift mit der Wendung *furare labori* auf die Worte zurück, mit denen der als Phorbias getarnte Gott Somnus des Nachts Aeneas' Steuermann, den Heros Palinurus, in Neptuns Auftrag von seiner Pflicht ablenken und in den Tod stürzen will:²¹

„Iaside Palinure, ferunt ipsa aequora classem,
aequatae spirant aurae: datur hora quieti.
pone caput fessosque oculos *furare labori*.
ipse ego paulisper pro te tua munera inibo.“²²

845

„Iasius-Sohn Palinurus, die Flut trägt selber die Flotte; gleichmäßig weht der Wind, der Ruhe geweiht ist die Stunde. Bette dein Haupt und *stiehl* die müden Augen *der Arbeit*! Ich selbst will ein Weilchen für dich deines Amtes walten.“²²

Verg. *Aen.* 5.843–846

Statius' Zitat fällt durch die aus der Vorlage übernommene Endstellung im Vers umso deutlicher auf. Doch welche Funktion hat der Rekurs auf die Palinurus-Episode, die in der *Aeneis* als Aitiologie für den Namen des Kap Palinurus am tyrrhenischen Meer angelegt ist? COLEMAN bezeichnet die Gemeinsamkeit von Marcellus und Palinurus wie folgt:

In both contexts the implication is that, although the call of duty is ostensibly paramount (for Palinurus to steer the ship, and for Marcellus to plead in court), nevertheless the addressee deserves to take unofficial leave, i. e. *furare* conveys stealth.²³

²⁰ *curae* greift Statius in *silv.* 4.4.46 auf, *labor* im unmittelbaren Anschluss an die besprochenen Stelle in *silv.* 4.4.31. Zur Bedeutung dieser Begriffe für Statius' Selbstdarstellung s. u. ab Seite 92.

²¹ Vgl. WILLIAMS 1960, 204, HARDIE 1983, 165 und COLEMAN 1988, 143. Neptun gewährt der Flotte des Aeneas auf Bitten der Venus hin eine ruhige Überfahrt von Sizilien nach Kampanien, bedingt sich dafür allerdings Palinurus als Opfer aus: *unum pro multis dabitur caput* (Verg. *Aen.* 5.815).

²² *Aeneis*-Übersetzungen hier und im Folgenden nach FINK 2005.

²³ COLEMAN 1988, 143.

Es ist korrekt, dass beide die Pflicht ruft, und dass beide es verdient hätten, zu rasten – schließlich erfahren wir bei Vergil, dass die übrigen Seeleute schlafen,²⁴ und bei Statius, dass das Gros derjenigen, die es sich leisten können, die überhitzte Hauptstadt verlassen hat. In Anbetracht der intertextuell evozierten Somnus-Rede stellt sich aber auch die Frage, ob die Bezeichnung von Marcellus' Tätigkeit als *adsiduus labor*, also als fleißige oder eben auch ununterbrochene Anstrengung nicht auch den Eindruck erwecken soll, dass Marcellus wie Palinurus sogar nachts nicht zur Ruhe kommt. Palinurus würde Marcellus dann als Magistrat präfigurieren, der sogar nachts noch arbeitet.²⁵ Doch darüber hinaus kann Palinurus noch sehr viel konkreter als Rollenmodell für Marcellus aufgefasst werden. Er ist in der Form, in der Vergil ihn präsentiert, nämlich auch ein Beispiel dafür, sich explizit gegen einen vermeintlich freundschaftlichen Rat zu wehren, der jemandem eine Pflichtverletzung nahelegt. Die *fides*, die treue Zuverlässigkeit des Heroen zeigt sich in seiner Antwort auf den Überzeugungsversuch des Somnus:

,mene salis placidi vultum fluctusque quietos
ignorare iubes? mene huic confidere monstro?
Aenean credam (quid enim?) fallacibus auris,
et caeli totiens deceptus fraude sereni?’

„Das trügerische Bild eines friedlichen Meeres und die Ruhe der See zu verkennen verlangst du von mir? Ich soll diesem Ungeheuer vertrauen? Soll ich wohl gar den Aeneas tückischen Winden überlassen, so oft schon getäuscht durch den Trug des heiteren Himmels?“

Verg. *Aen.* 5.848–851

Die Tatsache, dass der als Freund getarnte Schlaf glauben könnte, ausgerechnet ihn davon überzeugen zu können, von seiner Pflicht abzurücken, befremdet Palinurus, ja kränkt ihn sogar.²⁶ In seinen drei rhetorischen Fragen wird dies erstens am doppelten *mene* (Verg. *Aen.* 5.848 f.) deutlich, zweitens am *coniunctivus indignationis* des Prädikats *credam* und drittens an der von Unverständnis zeugenden Interjektion *quid enim?* (Verg. *Aen.* 5.850).²⁷ Zugleich bringt Palinurus auch den Grund seiner Kränkung zum Ausdruck: An seinem Pflichtbewusstsein als Steuermann zu zweifeln, hieße zwingend, seine Loyalität gegenüber Aeneas in Frage zu stellen. Somnus' Versuch, Palinurus mit Worten zu überzeugen, scheitert also, sodass er den mit profa-

24 Vgl. Verg. Aen. 5.836 f.: *placida laxabant membra quiete | sub remis fusi per dura sedilia nautae*.

25 Die gleiche Frage stellt sich auch hinsichtlich des Dichters selbst, der von sich behauptet, er sehne sich nach Schlaf. Vgl. dazu u. Seite 103, Anm. 107.

26 Vgl. WILLIAMS 1960, 204: „Palinurus’ indignant reply, with its vigorous diction and a vehement rhetorical questions, its wakeful-sounding movement, gives a most marked contrast to the persuasive and sleepy tones which Somnus had used to him.“

27 Vgl. ebd., 204 f.

nen Mitteln nicht zu ermüdenden Steuermann letztlich mit unwiderstehlicher, göttlicher Kraft einschläfert und anschließend ins Meer und somit in den Tod stürzt (Verg. *Aen.* 5.854–861).²⁸

Mit dem kompakten Zitat aus der gescheiterten Überzeugungsrede des Somnus vermag Statius wesentliche Elemente der Palinurus-Episode für die Rollenkonstruktion seines Adressaten und die Argumentation der *silv.* 4.4 fruchtbar zu machen. Marcellus wird dabei durch eine dem Epos entnommene, heroische Figur als unermüdlicher und seinem Anführer gegenüber uneingeschränkt loyaler Agent für ein hehres Ziel präfiguriert. Gleichzeitig imaginiert Statius Marcellus als ein Gegenüber, das auf den Vorschlag hin, sich von der Arbeit davonzustehlen, mit einer indignierten, ablehnenden Antwort reagieren muss, denn das Zitat des Somnus evoziert zugleich auch die Reaktion des Palinurus mit. Die Reaktion eines Adressaten vorwegzunehmen und ihm dabei z. B. Fragen in den Mund zu legen, die weitere Ausführungen des Verfassers motivieren, ist eine gängige Technik der römischen Briefliteratur.²⁹ Briefe erlangen in solchen Abschnitten ein erhöhtes Maß an Lebendigkeit, weil die literarische, halbseitige Kommunikation zwischen örtlich getrennten Gesprächspartnern dann an die Dynamik eines Dialogs von gleichzeitig anwesenden Interlokutoren anknüpfen kann. Weil der intertextuelle Rekurs auf die erste Hälfte des Dialoges zwischen Somnus und Palinurus ausreicht, um bei der Leserschaft auch die zweite Hälfte des Dialogs, also Palinurus' Reaktion, aufzurufen, kann das Vergil-Zitat als raffiniertes Substitut des beschriebenen dialogisierenden Verfahrens im literarischen Brief gelesen werden. Den imaginierten Dialog zwischen zwei Gesprächspartnern ermöglicht Statius dabei im intertextuellen Dialog mit Vergil.

Bemerkenswert ist an dem epischen Zitat aus der Palinurus-Episode auch, dass Statius die Antwort des Palinurus mit der Ausnahme, dass man Aeneas durch Domitian ersetzen müsste, ohne weiteres Marcellus in den Mund legen kann. In der topischen Metapher vom Staat als Schiff erscheint Marcellus dann als Steuermann in den Diensten Domitians: Warum sollte sich ausgerechnet Marcellus als pflichtbewusster Amtsträger davon, dass die übrige Besatzung und auch das Meer ruhen, darüber hinwegtäuschen lassen, dass das Staatsschiff jederzeit in einen Sturm und somit auch der Kaiser in Gefahr geraten könne? Eine gewitzte Korrespondenz zu dieser Konstruktion des Marcellus als metaphorischer Steuermann kann man in Statius' zum Schluss des Gedichtes an ihn gerichteter Frage sehen, ob der Dichter sein metaphorisches Dichtungsschiff auf das ionische Meer hinaussteuern solle (V. 99 f.). Über Statius' Abwägung eines Epos auf Domitian wird unten noch zu sprechen sein, doch wird

²⁸ Palinurus stirbt nach dreitägigem Treiben allerdings nicht auf dem Meer, sondern wird bei der Ankunft an der Thyrrenischen Küste an Land von feindseligen Einheimischen ermordet (vgl. Verg. *Aen.* 6.347–361).

²⁹ Vgl. z. B. den Gebrauch von *verba dicendi* in der 2. Person, wie *dices*, *quaeris* und insbesondere *inquis* (Cic.: 33 ×; Sen.: 73 ×; Plin.: 9 ×).

bereits hier deutlich, dass der Dichter Marcellus schon früh im Text als qualifizierten Ratgeber für seine eigene imaginierte, metaphorisch-literarische Seefahrt in den Diensten Domitians präfiguriert.

Mit seinem *Aeneis*-Zitat erzielt Statius einen dreifachen Effekt: Erstens ‚veredelt‘ er Marcellus in einer episierenden und heroisierenden Geste zu einem zweiten Palinurus und zwar in dem Sinne, dass sein Adressat als bis zum Äußersten loyaler und pflichtbewusster Diener des Staates bzw. des Kaisers aufzufassen ist. Zweitens imaginiert Statius eine Widerrede seines Gegenübers, auf die er – wie nun weiter nachvollzogen werden wird – mit einer Fülle weiterer *exempla* und einer Umformulierung bzw. Präzisierung seines Rats reagieren muss, um sein Gegenüber von der Statthaftigkeit seines Anliegens zu überzeugen. Drittens legt Statius eine motivische Klammer um das Gedicht, indem er Marcellus durch Palinurus als Steuermann präfiguriert und ihn später in der Metapher von Dichtung als Seefahrt um seinen Rat fragt.

3.1.3 Heroische *exempla*: Achill und Co.

Die soeben besprochene erste Fassung des Rates – *exue curis ... furare labori* (V. 28 f. – plausibilisiert Statius in den Versen 30–33 durch drei *exempla*, die belegen sollen, dass selbst die ambitioniertesten (Wett-)Kämpfer und auch der Dichter selbst Pausen einlegen, und dass solche Pausen neue Kräfte freisetzen.³⁰ Den regenerativen Effekt von Erholungspausen benennt Statius in Vers 33 f.: Eine Pause zur rechten Zeit (*tempestiva quies*) diene dazu, Kräfte und Tugend, *vires* und *virtus*, zu mehren, ein Effekt, den Statius mit der griffigen Sentenz *maior post otia virtus* beschreibt. Es ist nun also nicht mehr wie im Zitat aus der Somnus- und Palinurus-Episode der *Aeneis* die Rede davon, sich einfach von der Arbeit davonzustehlen, sondern zu einem geeigneten Zeitpunkt zu pausieren und mit gewachsenen Kräften und Tugend neue Anstrengungen zu bewältigen.³¹

Zur Veranschaulichung und argumentativen Untermauerung der Sentenz *maior post otia virtus* zieht Statius im unmittelbaren Anschluss Achill als ein viertes *exemplum* heran:³²

³⁰ Zum dreifachen *exemplum* von Parther, Wagenlenker und dem Dichter s. ausführlich unten ab Seite 92.

³¹ Dass der Zeitpunkt für eine Pause für Marcellus geeignet zu sein scheint, zeigt Statius zum Ende von Teil B2 mit der Illustration der allgemeinen Sommerpause, dem *piger annus* (Stat. *silv.* 4.4.40). Der Dichter rechnet seinem Patron dabei in den Versen 39–45 vor, dass seine Amtstätigkeit als Praetor und sein Einsatz als Patron wegen der Sommerpause nicht gefragt sei. Die von Statius geforderte *tempestiva quies* findet demnach genau im Jetzt der Briefkommunikation ihren richtigen Zeitpunkt. Zum Erliegen des römischen Geschäftslebens insbesondere im Juli vgl. COLEMAN 1988, 145 zu Vers 39.

³² Vgl. für weitere Homer-*exempla* in den Silven TAISNE 1996, 217–219.

talīs cantata Briseide venit Achilles
 acrior et positīs erupit in Hēctora plectris.
 te quoque flammabit tacite repetita parumper
 desidia et solitos novus exsultabis in actus.

35

So kehrte, nachdem er Briseis besungen, wieder Achill und brach, das Plektron beiseite gelegt, heftiger aus gegen Hektor. Auch Dich wird im Stillen wiederholtes, kurzes Verweilen entflammen und mit neuem Elan wirst in gewohnte Geschäfte Du schwungvoll Dich stürzen.

Stat. *silv.* 4.4.35–38

In seinem Groll wendet sich Achill dem Gesang zu, um danach aggressiver als zuvor – man beachte den Komparativ *acrior* – in den Kampf gegen Hektor auszubrechen (*erupit*; V. 36).³³ Statius setzt damit Achills grollende Untätigkeit als *otium* in Szene, das der Heros mit Gesang füllt.³⁴ Dieses *exemplum* ist gleichermaßen zutreffend wie extrem. Zunächst illustriert es eindrücklich den dynamisierenden Effekt, den Statius sich von seinem Ratschlag verspricht. Nach Achills Groll folgt zweifelsohne ein höheres Maß an kämpferischer Aktivität als zuvor. Allerdings handelt es sich bei der in der Tötung Hektors gipfelnden Reihe von Aristien um einen Gewaltexzess, dem eine nicht minder exzessive Phase von Untätigkeit vorausgeht, denn Achills Rückzug bringt nicht nur die Achaier in äußerste Gefahr, sondern führt letztlich auch zum Tod von Patroklos. Deshalb ist Achill zwar ein hervorragendes *exemplum*, wenn es um das abstrakte Prinzip der Mehrung von *virtus* durch vorhergehendes *otium* geht. Doch anders als zuvor M. Claudius Marcellus der Jüngere und Palinurus mit ihrem von Pflichtbewusstsein und Loyalität geprägten Ethos taugt der extreme Charakter Achills nicht uneingeschränkt als Modell für einen Prätor. So wundert es auch nicht, dass Statius das extreme *exemplum* im Anschluss etwas abdämpft, indem er die ideale Pause als eine wiederholte und vor allem kurze bezeichnet (*repetita parumper desidia*; V. 37 f.).³⁵

³³ Die von Statius beschriebene Eruption von kriegerischer Gewalt nach dem Rückzug und erotisch motiviertem Gesang des Kriegers lässt sich mit RIMELLS Beobachtungen zu Gender-, Gattungs- und Raumkonstellationen in der *Achilleis* zusammenführen. Vgl. RIMELL 2015, 252–270, insbes. 253, wo sie ihre Grundannahme artikuliert: „Like Lucan’s *Bellum Civile*, Statius’ *Achilleid* turns around a series of explosive spatial paradoxes. Its not-quite-epic status, as it lingers in caves, valleys, homes, groves and wombs, shows how epic energy must ferment in enclosures, how – paradoxically – war must be avoided or postponed in order to catalyse *amor ferri*, the passion for war.“

³⁴ Vgl. das parallele Bild in Vers 49 f., wo Statius sich sein *otium* durch Gesang erträglich macht: *nos otia uitae | solamur cantu*.

³⁵ Bei Achill handelt sich in Anwendung auf Marcellus aus rhetorischer Sicht also um ein *exemplum dissimile*. Vgl. für antike Quellen zu den – auch auf das Verfahren der *similitudo* und die Metapher anwendbaren – drei Graden von Ähnlichkeit in *exempla* (*exemplum simile*, *dissimile* u. *contrarium*) LAUSBERG 1960, 230 f., § 420. Vgl. auch ebd. 230, § 420 1.a: „In allen *similia* (besonders im bildhaften *exemplum*) findet sich eine Mischung von *simile* und *dissimile*...“; des Weiteren 231, § 420.2: „Jedes si-

Das Achill-*exemplum* hat aber nicht zuletzt auch eine vorausweisende Funktion. Einerseits greift es mit seiner Betonung kriegertischer *virtus* der Imagination künftiger militärischer Leistungen, genauer gesagt einer Aristie des Marcellus nach epischem Vorbild in Teil C 2 vor.³⁶ Andererseits räumt es Achill, dem Protagonisten der *Achilleis*, schon früh einen Platz im Gedicht ein.³⁷ Das Achill-*exemplum* hat mit anderen Worten nicht nur die Funktion, Statius' Argumentation gegenüber Marcellus und dessen Inszenierung als unermüdlich arbeitender Prätor zu untermauern, sondern zumal auch das Thema seines aktuellen epischen Projektes, der *Achilleis*, schon vor seinem Werkstattbericht in Teil E in den Text einzuführen. An diesem Befund lässt sich bereits die Reziprozität der in Silve 4.4 statthabenden Rollenkonstruktion absehen, die Patron und Dichter gleichermaßen betrifft.

Die Vereinnahmung des Dichters durch seine gegenwärtige Arbeit an der *Achilleis* wird auch in Teil F nochmals deutlich, dessen Betrachtung an dieser Stelle vorgezogen sei. Zum Schluss des Gedichtes wird Marcellus erneut mit Heroen familiarisiert, denn in einer hyperbolischen Geste fordert Statius dort Marcellus dazu auf, im Hinblick auf die *amicitia* von Dichter und Patron sogar berühmte mythische *exempla* für enge Freundschaften noch zu überflügeln:

iamque vale et penitus voti tibi vatis honorem
corde exire veta. nec enim Tirynthius, almae
pectus amicitiae³⁸ * * * *

mile hat (wegen Mangels völliger Identität) auch ein *dissimile* in sich: gerade die Spannung zwischen *simile* und *dissimile* macht Wert und Reiz des *simile* aus...“

36 Die Funktion als Vorverweis auf Marcellus' militärische Fähigkeiten wird man grundsätzlich zwar auch dem Beispiel des vom Kampf pausierenden Parthers in Vers. 30 f. zuschreiben können, doch wie sich zeigen wird, geht es in Teil C 2 insbesondere um eine epischierende und heroisierende Inszenierung künftiger Kämpfe des Marcellus.

37 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Achill bei Statius von Briseis singt, denn dies stellt eine deutliche Abweichung von der *Ilias* dar, wo der Heros von den Taten anderer Heroen singt (ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν; Hom. *Il.* 9.189). Diese Abweichung steigert noch die Dynamik des Beispiels, weil das Thema des Gesangs und die Gestaltung des *otium* somit in einem noch stärkeren Kontrast zum Kampfgeschehen vor Troja stehen. Während COLEMAN 1988, 144 Statius' Wendung des Gesangs auf Briseis auf eine allgemeine römische Tendenz der emotionalisierten Darstellung epischer Helden zurückführt, liegt es aber auch nahe, dass der Dichter mit der Abweichung von Homer die Frage nach seinem Umgang mit dem Heros in der *Achilleis* provoziert und zugleich markiert, dass er sich in der *Achilleis* einen Achill aneignet, der sich in mancher Hinsicht durchaus von seiner homerischen Vorlage unterscheidet. Vgl. zur Frage der erotischen Dimension der Figur Achills FANTUZZI 2012, der sich auf S. 160, Anm. 147 auch mit der vorliegenden Passage aus den Silven befasst und McCARTER 2012, 473, Anm. 58 die im Hinblick auf die Mischung von Epos und Elegie in der *Achilleis* auf HESLIN 2005, 74 f. verweist.

38 MARKLAND 1728 vermutet in Vers 103 eine *lacuna*, die – anders als MARASTONI 1970 und SHACKLETON BAILEY 2003, die von einer Aposiopese nach *amicitiae* ausgehen – auch COURTNEY 1990 und LIBERMAN 2010 in den Text übernehmen. Vgl. für eine Diskussion des Problems ebd. und COLEMAN 1988, 157.

* * * cedet tibi gloria fidi
 Theseos, et lacerum qui circa moenia Troiae
 Priamiden caeso solacia traxit amico.⁴

105

Lebe denn nun wohl und lass die Achtung für den Dir innigst ergebenen Dichter nicht aus Deinem Herzen weichen! Denn nicht einmal der Tirynthier, eine Seele von holdem Freund ... Der Ruhm des treuen Theseus wird Dir den Vortritt lassen, und auch er, der um die Mauern Trojas den zeretzten Sohn des Priamos schleifte, zum Trost ob des gefallenen Freundes.“

Stat. silv. 4.4.101–105

Nach dem Tirynthier Herakles, als dessen engster Freund entweder Telamon – so COLEMAN³⁹ – oder aber Hylas gelten kann, und nach Theseus, dessen engster Vertrauter Pirithoos war, nennt Statius dort als abschließendes Beispiel erneut den gegen Hektor vorgehenden Achill. Dass Achill Hektor besiegt und dessen Leiche schändet (*lacerum ... traxit*; Stat. silv. 4.4.104 f.), ist wie bereits im Kontext der Sentenz *maior post otia virtus* als ein anschauliches, zugleich aber auch extremes *exemplum* für Freundschaft zu verstehen, weil Achill damit den Tod seines Freundes Patroklos rächt.⁴⁰ Den Auftritt von Theseus, der zum Schluss der *Thebais* prominent in Erscheinung tritt, und von Achill, dem Protagonisten der *Achilleis*, wertet ROMAN überzeugend als Werbung des Dichters für seine epischen Projekte, über die er direkt zuvor in Teil E Auskunft gibt.⁴¹ Mit Blick auf Marcellus signalisiert der Schluss des Gedichtes aber ganz wesentlich auch ein agonales Verhältnis zu den im Text präsenten *exempla* und mithin die Möglichkeit, sie noch überbieten zu können und zu sollen.⁴² Dieser Aspekt der Überbietung spielt nicht nur hinsichtlich der *amicitia* von Adressat und Dichter, sondern – wie wir unten noch sehen werden – auch im Kontext der beiden frühzeitig verstorbenen *exempla* des Palinurus und des jüngeren M. Claudius Marcellus eine wichtige Rolle: Vitorius Marcellus kann sie insofern übertrumpfen, als er sich ihre Tugenden zu eigen macht und darüber hinaus lange lebt, statt jung zu sterben.

³⁹ Vgl. COLEMAN 1988, 157.

⁴⁰ Vgl. VOLLMER 1898, 467, der anschließend auf Prop. 2.8.38 verweist: „Die Umschreibung des Achilles durch Hektors Schleifung ... soll steigern: und der Freund, der sogar um der Freundschaft willen eine rohe Grausamkeit beging.“

⁴¹ ROMAN 2014, 298 f.

⁴² Zur enkomiasistischen Geste einer hyperbolischen Überbietung mythischer *exempla* vgl. SZELEST 1972, 312. Die Überbietung einer an sich schon für die maximale Ausprägung bestimmter Eigenschaften stehenden mythischen Figur, lässt sich z. B. auch in silv. 1.2.90 beobachten. Stellas Liebe zu Violentilla übertrifft dort noch diejenige Leanders zu Hero: *tu veteres, iuvenis, transgressus amores*. Vgl. auch silv. 2.6.54 f. *dignus et Haemonium Pyladen praecedere fama | Cecropiamque fidem*. Solche hyperbolisch-überbietenden Gesten spielen auch bei Martial eine wichtige Rolle (vgl. SZELEST 1974, 309; siehe dazu diverse Beispiele in den Analysen zu Mart. 7.27 und 11.69 in Kapitel 5).

membra accommoda bellis; V. 65). Seinen Patron stellt er daraufhin als Krieger nach dem Vorbild homerischer Heroen und M. Claudius Marcellus des Jüngeren dar, wie ihn Vergil in der Heldenschau präsentiert.

Auf *Ilias* und *Odyssee* bezieht sich Statius mit dem Anlegen des Brustpanzers und mit dem Helmbusch, der über dem Heerhaufen wippt. Diese Motive finden sich in den homerischen Epen vielfach wieder, jeweils in den Rüstungsszenen der Heroen Menelaos, Agamemnon, Teukros, Patroklos und Odysseus. Als Beispiel soll die Rüstung des Menelaos aus dem dritten Gesang der *Ilias* dienen:

αὐτὰρ ὃ γ' ἄμφ' ὤμοισιν ἐδύσετο τεύχεα καλὰ δῖος Ἀλέξανδρος, Ἑλένης πόσις ἠὔκόμοιο. κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκεν καλὰς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας· δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι δύνεν οἷο κασιγνήτοιο Λυκάονος, ἥρμοσε δ' αὐτῷ· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον χάλκεον· αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε· κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳι κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν· εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ὃ οἱ παλάμηφιν ἀρήρει. ὥς δ' αὐτως Μενέλαος ἀρήϊος ἔντε' ἔδυνεν.	330	A: Beinschienen mit Knöchelplatten B: Brustpanzer
	335	C: Schwert D: Schild E: Helm mit Busch F: Lanze

Er aber tauchte mit den Schultern in die Waffen, die schönen,
Der göttliche Alexandros, der Gatte der schönhaarigen Helena.
Die Beinschienen legte er zuerst um die Unterschenkel,
Schöne, mit silbernen Knöchelplatten versehen.
Zum zweiten dann tauchte er mit der Brust in den Panzer
Seines Bruders Lykaon, und er passte ihm.
Und um die Schultern warf er sich das Schwert mit silbernen Nägeln,
Das eherne, und dann den Schild, den großen und festen.
Und auf das starke Haupt setzte er den gutgefertigten Helm
Mit dem Rossschweif, und schrecklich nickte von oben herab der Busch,
Und ergriff die wehrhafte Lanze, die ihm in die Hände passte.
Und ganz so tauchte Menelaos, der streitbare, in die Waffen.⁴⁶

Hom. *Il.* 3.328–339

Die Rüstung der anderen vier genannten Heroen ist nicht in jedem Fall von den Beinschienen bis zur Lanze so komplett beschrieben wie diejenige des Menelaos und in seltenen Fällen weichen auch Elemente der unterschiedlich umfangreichen Rüstungsszenen vom Wortlaut der oben mit Buchstaben markierten Formelverse ab.⁴⁷ Das

⁴⁶ *Ilias*-Übersetzung nach SCHADEWALDT 1975.

⁴⁷ Die übrigen Heroen sind wie folgt ausgerüstet; die Elemente der Rüstung sind mit den oben angegebenen Kürzeln angegeben; ein Asteriskus markiert einen vom Formelvers abweichenden Wortlaut;

Anlegen des ehernen Brustpanzers (*gravem tarde subeant thoraca lacerti*; V. 66) ist in vier Fällen Teil der homerischen Rüstungsszenen (vgl. Element B: θώρηκα ἔδυνεν) und mit der markanten Wendung *est agmina supra | nutaturus apex* (V. 67 f.) verweist Statius unmissverständlich auf den fünf Mal belegten homerischen Formelvers δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν (Teil von Element E). Statius liefert in den Versen 66–68 mit anderen Worten eine epische Miniatur, eine stark verkleinerte Fassung der typischen homerischen Heldenrüstung, in deren Folge die Heroen in *Ilias* und *Odyssee* – mit Ausnahme von Teukros – gewaltige Aristien vollbringen. Weil die Rüstungsszenen in den Erfahrungen der Leserschaft in einer solch engen Verbindung mit den ihnen nachfolgenden Aristien stehen, schreibt Statius den künftigen Kämpfen des intertextuell aufgerüsteten bzw. ‚veredelten‘ Marcellus die Qualität homerischer Aristien zu. Doch Statius nimmt in den Versen 64–69 wie bereits angekündigt nicht nur auf Homer, sondern zeitgleich erneut auch auf Vergils *Aeneis* Bezug. Dabei gelingt es ihm, wie nun gezeigt werden soll, seinem Gedicht auf kleinstem Raum umfangreiche Deutungshorizonte und Sprechgesten aus dem augusteischen Epos ‚aufzupropfen‘.

3.1.5 *tu Marcellus eris*: Die künftigen Großtaten des Patrons als Fortschreibung der Heldenschau (Verg. *Aen.* 6)

In Teil A konnten wir beobachten, wie Statius auf die erste Beschreibung des jüngeren Marcellus in der Heldenschau zurückgreift. In der *Aeneis* fragt Aeneas nach dieser Beschreibung seinen Vater Anchises, um wen es sich bei dem traurig dreinblickenden Mann handle (*quis, pater, ille...?*, Verg. *Aen.* 6.863). Nachdem Statius am Ende von Teil C 1 am Grab von Vergil imaginiert und somit ostentativ die Frage nach dem konkreten intertextuellen Verhältnis der Silve 4.4 zum Werk Vergils in den Raum stellt, nimmt er in der Prophezeiung künftiger militärischer Leistungen seines Patrons Bezug auf Anchises' Antwort an Aeneas – genauer gesagt auf den Teil seiner Antwort, in dem er die künftigen Tugenden des jüngeren Marcellus benennt und schließlich dessen Namen offenbart:

, ...
heu pietas, heu prisca fides invictaque bello
dextera! non illi se quisquam impune tulisset
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem 880
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.

„F 2“ markiert den alternativen Formelvers für zwei Lanzen (εἴλετο δ' ἄλκιμα δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ): Agamemnon (*Il.* 11.15–46): A, B, C, D*, E, F 2 – Teukros (*Il.* 15.478–483): D*, E, F – Patroklos (*Il.* 16.130–154): A, B, C, D, E, F 2 – Odysseus (*Od.* 22.122–125): D*, E, F 2. Die Rüstung des Achill wird in Hom. *Il.* 19.369–398 wesentlich ausführlicher geschildert, und zwar mit den Elementen A, B, C, D, E*, F*, wobei das Motiv des wippenden Helmbuschs fehlt.

heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas!
tu Marcellus eris. ...⁴

„... Ach, dieses Pflichtgefühl, ach, diese wahrhaft altrömische Treue, ach, diese im Kampf unbesiegbare Rechte! Ihm in seiner Rüstung wäre niemand ungestraft entgegengetreten, ob er nun zu Fuß auf den Feind losging oder ob er in seines schäumenden Rosses Flanken die Sporen grub. Wehe, beweinswerter Jüngling, könntest du nur auf irgendeine Weise das Verhängnis abwenden! Du wirst Marcellus sein. ...“

Verg. *Aen.* 6.878–883

Nach dem Bericht über das bekümmernde, frühe Ende des Marcellus und die enormen Hoffnungen, die er einst wecken sollte, benennt Anchises im zitierten Abschnitt zunächst summarisch Marcellus' Tugenden: *pietas*, *fides* und Sieghaftigkeit im Kampf (Verg. *Aen.* 6.878 f.). Den dritten Punkt, die *virtus* zu Felde, führt er noch weiter aus: Niemand hätte sich ihm ungestraft entgegengestellt und zwar unabhängig davon, ob Marcellus nun zu Fuß oder zu Pferde in den Kampf gezogen sei (Verg. *Aen.* 6.879–881). Wie COLEMAN feststellt, rekurriert Statius auf eben diesen Gedankengang, indem er in der Beschreibung seines Patrons ebenfalls einen doppelten Konditionalsatz nach dem Muster *seu ...*, *seu ...* setzt, der sowohl die Fähigkeiten als Infanterist als auch diejenigen als Kavallerist thematisiert.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich Statius' *pedes ire* (V. 67) als wörtliche Anlehnung an Vergils *pedes iret* (Verg. *Aen.* 6.880) lesen. COLEMAN benennt zwar diese Parallelen zu Vergils Marcellus-Passage, doch es bleibt die Frage offen, welche weitergehende Funktionalität dieser erneute Rekurs auf die Heldenschau in der Silve 4.4 hat.

Zunächst dient auch dieses epische Zitat dazu, Marcellus zu heroisieren. So wie Statius bereits durch die verkürzte Rüstungsszene nach homerischem Vorbild eine Aristie des Vitorius Marcellus in Aussicht stellt, lässt er seinen Adressaten durch den Rekurs auf die Sieghaftigkeit des Claudius Marcellus als unbesiegbar im Kampf erscheinen. Doch darüber hinaus ist Marcellus der Jüngere auch in anderen Aspekten eine für Vitorius Marcellus gewinnbringend einsetzbare Folie, denn er war früh mit hohen Ämtern ausgestattet und stand in der Gunst seines Onkels und Schwiegervaters Augustus.⁴⁹ M. Claudius Marcellus war also ein Magistrat, der sich ganz der Sache des Augustus verschrieb und dem Kaiser nahestand. Nun ist Vitorius Marcellus zwar nicht mit Domitian verwandt, doch in einer intertextuellen Engführung mit einem solch berühmten und solchermaßen durch herrschaftliche Begünstigung ausgezeichneten Mann wie Marcellus dem Jüngeren dargestellt zu werden, schmeichelt Statius' pflichtbewusstem Adressaten ungemein. Wie bereits das Zitat aus der Palinurus-Episode dient also auch der Rekurs auf die Marcellus-Passage dazu, für Marcellus die

⁴⁸ Vgl. COLEMAN 1988, 150.

⁴⁹ S. o. Seite 70.

Rolle des vom Kaiser begünstigten, durch *pietas*, *fides* und *virtus* im Kampf ausgezeichneten Magistraten herauszuarbeiten.⁵⁰

Trotz der positiven Eigenschaften, die M. Claudius Marcellus in der Heldenschau innewohnen, ist er ein trauriges *exemplum*, weil er den immensen Hoffnungen, die man laut Vergil in ihn setzte, nicht gerecht werden konnte.⁵¹ M. Claudius Marcellus stirbt wie oben bereits erwähnt im Alter von nur 19 oder 20 Jahren, wobei er das Leben nicht im Kampf sondern auf dem Krankenbett ließ, sodass Vergils Darstellung des im Kampf unbesiegbaren Marcellus durchaus zutrifft. Bei M. Claudius Marcellus stellt sich wie auch bei Palinurus, den Neptun sich als Opfer ausbittet, die Frage, ob ihr jeweils in jungen Jahren eintretender Tod die Eignung als *exemplum* bzw. Rollenmodell für Vitorius Marcellus einschränkt.⁵² Das in der antiken Rhetorik im Detail reflektierte Problem einer regelmäßig nur eingeschränkten Ähnlichkeit zwischen einem *exemplum* und dem Sachverhalt, an den es herangetragen wird,⁵³ entschärft Statius allerdings alleine schon dadurch, dass er seinem Adressaten zu Beginn von Teil C 2 explizit ein langes Leben wünscht (*at tu, si longi cursum dabit Atropos aevi | (detque precor)*; V. 56 f.). Dadurch kann Statius nicht nur ungetrübt die positiven Eigenschaften der jeweils aufgerufenen *exempla* bzw. Rollenmodelle für die Inszenierung seines Patrons nutzen, sondern ihn diese Vorbilder auch übertreffen lassen. Wenn Vitorius Marcellus, wie vom Dichter erbeten, ein langes Leben haben sollte, dann kann er anders als der früh verstorbene M. Claudius Marcellus die von seinem Umfeld in ihn gesetzten Hoffnungen erfüllen. Eine solche überbietende Perspektive auf die von ihm aufgerufenen Rollenmodelle legt Statius zumal am Schluss des Gedichtes in Teil F nahe. Dort stellt er in Aussicht, dass Marcellus selbst die freundschaftliche Treue von Herkules, Theseus und Achill überbieten werde (*cedet tibi gloria*; V. 103). Darüber hinaus thematisiert Statius mit den *exempla* in Teil B 2 bereits den Aspekt der Agonalität, wie wir unten noch genauer sehen werden.⁵⁴

Die Funktionalität des erneuten Zitats aus der Heldenschau beschränkt sich allerdings nicht allein auf eine Heroisierung des Adressaten, denn Statius betont explizit, dass er Vitorius Marcellus in seiner heroisierenden Zukunftsvision als gentilizisches *exemplum* für dessen Sohn Geta verstanden wissen will:

50 Dies ist nicht zuletzt auch deshalb wichtig für die Pragmatik des Textes, weil Statius seinen Adressaten damit als Freund aufbaut, der dem Dichter in Teil E hinsichtlich der Frage eines möglichen Epos auf Domitian Rat zu geben weiß (vgl. RÜHL 2006, 233, Anm. 34).

51 Vgl. Verg. *Aen.* 6.875–877 direkt vor der oben zitierten Passage: *nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos | in tantum spe tollet auos, nec Romula quondam | ullo se tantum tellus iactabit alumno.*

52 Der Tod in jungen Jahren ist auch ein wichtiger Aspekt der als *exemplum* herangezogenen Figur Achills.

53 Vgl. zum rhetorischen Konzept des *exemplum dissimile* o. Seite 77, Anm. 35.

54 S. u. ab Seite 92.

nos facta aliena canendo
 vergimus in senium: *propriis tu pulcher in armis* 70
ipse canenda geres parvoque exempla parabis
magna Getae, dignos quem iam nunc belliger actus
 poscit avōs⁵⁵ praestatque domi novisse triumphos.

Beim Singen fremder Taten neige ich dem Greisenalter mich zu: *Du aber wirst, schön in eigener Rüstung, selbst Taten, würdig für Lieder, vollbringen und dem kleinen Geta ein großes Beispiel geben*; ihn drängt zu würdigen Taten jetzt schon ein kriegserfahrener Ahn und steht dafür ein, dass die Triumphe im Hause er kennt.

Stat. *silv.* 4.4.69–73

Während Statius mit seiner Dichtung nur Taten anderer besingt, wird Vitorius Marcellus künftig Taten vollbringen, über die gedichtet werden muss. Marcellus und Statius verhalten sich damit zueinander wie künftiger Heros und mythologischer Epiker oder aber wie künftiger Feldherr und historischer Epiker.⁵⁶ Der auffällige antithetische Chiasmus *parvoque exempla ... | magna Getae* (V. 71 f.) zielt nun allerdings darauf ab, dass Vitorius Marcellus durch die eigenen, in Dichtung zu besingenden Leistungen, zum *exemplum* für seinen Sohn werden wird. Statius reiht also seinen Patron in die von Vergil eröffnete Reihe vorbildlicher, literarisch verewigter Marcelli ein, auf dass dieser selbst zum innerfamiliären Vorbild für seinen Sohn Geta werde.

An dieser Stelle lohnt sich ein nochmaliger Blick auf den Schluss der Heldenschau, die Vergil wie eingangs erwähnt gleich mit zwei Marcelli aus der *gens* der plebejischen Claudier abschließt. M. Claudius Marcellus der Ältere ist als Konsul und einer der hervorragendsten Feldherren der römischen Geschichte eines der prominentesten republikanischen *exempla* für den *mos maiorum*.⁵⁷ In der Heldenschau betont Vergil denn auch insbesondere dessen Sieghaftigkeit.⁵⁸ An den *mos maiorum*, den der ältere Marcellus in mustergültiger Weise vertritt, knüpft in Vergils Darstellung

⁵⁵ Archaisierender Nom. Sg. (vgl. COURTNEY 1990, xxix; LIBERMAN 2010). COLEMAN 1988, 26 und SHACKLETON BAILEY 2003, 272 übernehmen *avus* aus Hs. A, obwohl der Nominativ auf -ōs belegt ist (vgl. GEORGES s. v. am Anfang; *ThLL* 2.0.1609.66–70).

⁵⁶ S. hierzu genauer u. Seite 118.

⁵⁷ Zu republikanischen *exempla* bzw. zur Praxis, Namen von Amtsträgern metonymisch für historische Wendepunkte zu verwenden, vgl. HÖLKESKAMP 2004 b, 176, mit M. Claudius Marcellus als eines der angeführten Beispiele. Vgl. ebd., Anm. 35 für eine Auswahl von Textstellen, in denen Cicero große Persönlichkeiten einschließlich des älteren Marcellus als *exempla* anführt.

⁵⁸ Dies wird gleich zu Beginn seiner Vorstellung durch Anchises in Verg. *Aen.* 6.855 f. deutlich: *aspice, ut insignis spoliis Marcellus opimis | ingreditur uictorque uiros supereminet omnis...* ‘Die beiden Verse strotzen nur so vor militärischer Überlegenheit des hochdekorierten Feldherrn, der alle anderen überragt – sei es an Körpergröße oder historischer Bedeutung. Hier lässt sich in einem encomiastischen Kontext einmal mehr das Motiv von herausragender Größe – wohl auch in physischer Hinsicht – beobachten. Vgl. zu *supereminet* auch HORSFALL 2013, 590.

auch der jüngere Marcellus dank *pietas*, *fides* und *virtus* im Kampf an. Vergil konstruiert somit eine familiäre Kontinuität von Tugendhaftigkeit, die bis in die Gegenwart des augusteischen Publikums hineinreicht. Während Vergil den jüngeren Marcellus also in der familiären Nachfolge des älteren Marcellus als augusteisches *exemplum* inszeniert, baut Statius Vitorius Marcellus in einer literarischen statt familiären Nachfolge des jüngeren Marcellus als flavisches *exemplum* auf.

Statius' ‚veredelndes‘ Heroisierungs- und Exemplifizierungsverfahren entfaltet auch mit Blick auf die Familiensituation und den gesellschaftlichen Stand des Vitorius Marcellus eine bemerkenswerte Wirkung. Marcellus ist ein *homo novus*, das heißt, dass keiner seiner direkten Vorfahren im *cursus honorum* das Konsulat erreicht hat.⁵⁹ Dies lässt sich aus der Zeit erschließen, die verstrichen ist, bis er im Jahr 105 sein Konsulat antrat. Als *homo novus* musste er zwischen seiner Prätur und dem Konsulat eine Wartezeit von 10 Jahren einlegen. *nobiles* und Patrizier mussten nur zwei Jahre warten, und konnten somit bereits im Alter von 32 Jahren Konsul werden.⁶⁰ Wenn Statius nun davon ausgeht, dass sein Patron den *cursus honorum* komplett durchläuft, dann kann Geta auch die Aufforderung des Dichters, „seinen jungen Vater zu überholen“ (*iuvnemque puer deprende parentem*; V. 74), einlösen, weil er dank des Konsulats des Vaters dann ein *nobilis* ist und ohne Verzug seinen *cursus* durchlaufen kann.⁶¹ Tatsächlich könnte Statius in beiden Fällen Recht behalten haben, denn inschriftliche Quellen legen nahe, dass auch Geta später Konsul war.⁶² Bemerkenswert ist an der an Geta adressierten Aufforderung der agonale Unterton, den das Verb *deprende* vermittelt, das hier im Sinne einer sportlichen Verfolgung begriffen werden kann.⁶³ Damit greift Statius nicht nur das Motiv des sportlichen Agons auf, das er bereits mit dem olympischen Wagenlenker in Vers. 51 f. evoziert, sondern der Dichter verdeutlicht auch, dass er von einem familiären Wettbewerb um bzw. eine *aemulatio* von hervorragenden Leistungen im Staatsdienst ausgeht.

Wie Vers 72 f. zeigt, steht Vitorius Marcellus als *exemplum* für seinen Sohn, allerdings in Konkurrenz zu den Ahnen aus der Familie seiner Frau: Getas Urgroßvater oder Großvater mütterlicherseits – es handelt sich dabei mit einiger Wahrscheinlichkeit um Cn. Hosidius Geta – hat im Jahr 43 die *ornamenta triumphalia* in Britannien errungen und ist damit innerhalb der Familie als *exemplum* gesetzt, das den Enkel zur *aemulatio* dieser Leistungen buchstäblich herausfordert (*poscit avōs praestatque*).⁶⁴ Das markante *ipse canenda geres* (V. 71) unterstreicht, dass Marcellus künftig

⁵⁹ Vgl. COLEMAN 1988, xix, 136.

⁶⁰ Vgl. ebd., 136.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. ebd., 137.

⁶³ Vgl. ThLL 5.1.604.11 zu dieser Stelle: *factis, tamquam in stadio, aut 'originem'*.

⁶⁴ Vgl. COLEMAN 1988, 136, die für Cn. Hosidius Geta als bereits verstorbenen Urgroßvater argumentiert, und NAUTA 2002, 215 f., der dafür argumentiert, dass Geta, der im Jahr 95 ein geschätztes Alter von 87 Jahren hätte haben müssen, zum Zeitpunkt des Gedichtes durchaus noch am Leben hätte sein

aber auch aus der Familie väterlicherseits ein *exemplum* beisteuern wird. Der auf Geta bezogene Vers *stemmate materno felix, virtute paterna* (V. 75) dokumentiert mit Blick auf das politisch-gentilizische Prestige unmissverständlich einen Standesunterschied der elterlichen Familienzweige und zeigt zugleich auf, dass Marcellus dieses Prestigedefizit durch Tugend und Tatkraft ausgleichen kann.⁶⁵ Indem Statius seinen Patron als Mann inszeniert, der so pflichtbewusst, gewissenhaft und ambitioniert arbeitet, dass man ihm sogar noch erklären muss, dass er auch einmal eine Pause machen darf, und zudem Züge von epischen Heroen und historischen *exempla* annimmt, zielt er also nicht nur darauf ab, den *homo novus* Vitorius Marcellus in seinem beruflichen Fortkommen zu beflügeln, sondern auch darauf, ihn in seinem innerfamiliären Standing erheblich aufzuwerten.⁶⁶ Als Ersatz für einen in der Familie des *homo novus* Marcellus nicht vorzufindenden großen Feldherren oder Konsuln greift Statius im Zuge eines intertextuellen Assoziationsverfahrens Marcellus' künftigen Rang als exemplarischer Konsul vor und nimmt somit die Bilanz des – den Wünschen des Dichters nach noch langen – Lebens seines Patrons vorweg. Mit Blick auf die Abstammung wertet das Gedicht Marcellus im Vergleich zur Ahnenreihe seiner Frau also raffiniert auf, indem es anstelle einer gentilizischen Erblinie eine literarisch bzw. intertextuell begründete und zu einem gewissen Teil auch auf schlichter Namensvetternschaft basierende ‚Familiarisierung‘ mit den aus ihrem gentilizischen Kontext gleichsam herausgelösten kollektiv-römischen *exempla* der Heldenschau vornimmt, insbesondere mit dem jüngeren M. Claudius Marcellus.⁶⁷ Die von Statius im literarischen Vorgriff auf die

können. Zu den *ornamenta triumphalia* vgl. MEISTER 2017, insbes. 95–101 sowie 97 zu Cn. Hosidius Geta.

65 Wie ZEINER 2005, 171–178 am Beispiel von Silve 4.8 zeigt, spielen auf dem kompetitiven Feld sozialer Distinktion Aspekte wie familiäre Abstammung, aber auch die Tatsache, dass man einen Sohn hat, der die Familie weiter bestehen lässt, eine wichtige Rolle als symbolisches Kapital. Vgl. außerdem BERNSTEIN 2007, der in Silve 5.2 untersucht, wie Statius epische Prätexte offensiv dazu nutzt, einen Missstand in der Familie des Patrons Crispinus, nämlich die Verurteilung seiner Mutter, auszugleichen und die *pietas* des Adressaten herauszuarbeiten.

66 In der Silve 5.2 (*Laudes Crispini Vetti Bolani filii*) entfaltet Statius ebenfalls ein enkomiaistisches Verfahren, das den Patron Crispinus episch aufwertet und in seinem gefährdeten familiären Ansehen unterstützt. Wie BERNSTEIN 2007 zeigt, lässt Statius dem jungen Patron eine Imagepflege zuteil werden, die ihm hilft, den Tod seines Vaters und die wegen versuchten Mordes zu Tode verurteilte Mutter hinter sich zu lassen.

67 Für die Heldenschau kann man eine ähnliche Art von Kollektivierung gentilizischer *exempla* veranschlagen, wie sie im Kontext des allerdings deutlich später datierenden Augustusforums zu beobachten ist (Publikation von Buch 6 ca. 22 v. Chr.; Abschluss der Bauarbeiten am Forum Augusti ca. 5 v. Chr.; vgl. HORSFALL 2013, 517). In Zusammenhang mit der *exempla*-Sammlung des Valerius Maximus äußert sich KRASSER 2011 b wie folgt über das Statuenprogramm des Augustusforums, das unter anderem auch exemplarische Gestalten der römischen Republik beinhaltete: „Das Augustusforum bietet gegenüber der polyphonen Geschichtskultur der Republik und ihrer individuellen Interessen gewissermaßen ein homophones und harmonisiertes Bild der römischen Erfolgsgeschichte und richtet sich mit seiner Inszenierung nicht mehr in erster Linie an die Nobilität, sondern imaginiert

Zukunft entworfene *imago vitae* seines Patrons stellt der Dichter mit anderen Worten den *imagines* aus der Familie der Ehefrau des Marcellus gegenüber, namentlich der *imago* des siegreichen Urgroßvaters bzw. Großvaters des jungen Geta.⁶⁸

Doch welche Konsequenzen hat das beschriebene literarische Aufwertungsverfahren für Statius selbst und welche Anforderungen stellt es an seine Rolle als Sprecher des Textes und Vermittler von Distinktion? In der Interpretation der Silve 2.3 ließ sich bereits beobachten, dass Statius in seinem Rekurs auf das achte Buch der *Aeneis* nicht nur an den bloßen Motiven seiner Vorlage, sondern auch an komplexeren Darstellungsmodi wie der kombinierten topothetischen, proleptischen und aitiologischen Struktur des Ausgangstextes interessiert ist. Auch in der Silve 4.4 lässt sich nicht nur eine motivische Anleihe an der Heldenschau festmachen, sondern auch eine umfassende Übernahme des dort anzutreffenden, auf die Zukunft gerichteten Sprechmodus des Anchises.⁶⁹ Der verstorbene Anchises weist Aeneas und die Sibylle in Verg. *Aen.* 6.724–751 in die Lehre der Seelenwanderung ein und präsentiert den beiden Staunenden (*mirantibus*; Verg. *Aen.* 6.854) danach in einer der prominentesten Prolepsen der *Aeneis* künftige große Persönlichkeiten Roms. Obwohl es die Sibylle ist, die Vergil insgesamt 15 Mal mit dem Begriff *vates* als Seherin bezeichnet, tritt Anchises, auch ohne solchermaßen bezeichnet zu sein, als Figur auf, die über ein sicheres Wissen über die Zukunft verfügt und es weitergibt.⁷⁰ Dies zeigt sich deutlich in der Eröffnung der Heldenschau, in der Anchises unter anderem ankündigt, er werde Aeneas über dessen *fata*, über sein Schicksal und damit das seiner Nachfahren unterrichten (*te tua fata docebo*; Verg. *Aen.* 6.759).⁷¹ Die von Anchises in der Heldenschau gekündeten *fata* sind von der intradiegetischen Textgegenwart aus betrachtet zukünftige Ereignisse bzw. externe Prolepsen, die weit über die epische Erzählung hinausreichen. Dementsprechend ist das regierende Tempus in den Propezeiungen des Anchises das Futur. Dieser Geschichts-Durchblick ist aus der Perspektive schon der zeitgenössischen Leserschaft der *Aeneis* heraus betrachtet allerdings ein Geschichts-Rückblick, weil alle Elemente dieser epischen Prolepse für Autor und Publikum historische, bereits geschehene Fakten sind. Der Bürgerkrieg zwischen

die Tugenden des *populus Romanus*, die zwar durch herausragende Vertreter symbolisiert werden, aber gleichwohl kollektiv in Anspruch genommen werden können.“ Für weiterführende Literatur zur Heldenschau und dem Augustusforum vgl. HORSFALL 2013, 517.

68 Vgl. zum Konzept der *imago vitae* als (*self-*)*fashioning* s. o. Seite 16 mit Verweis auf KRASSER 2011 a, 145 und für die Idee der an die Stelle gentilizischer *imagines* tretender *imagines vitae* ebd., 166.

69 Man beachte die insgesamt 42 futurischen Verbformen der Heldenschau.

70 Zur Bezeichnung der Sibylle von Cumae als *vates* siehe Verg. *Aen.* 3.443, 456; 6.65, 78, 82, 125, 161, 189, 211, 259, 372, 398, 415, 419, 562.

71 Für die Textstelle im Kontext s. o. Seite 70, Anm. 9. HORSFALL 2013, 520 verweist zur prophetischen Rolle des Anchises auch auf Verg. *Aen.* 7.122 f. Dass das Künden von *fata* wesentliche Aufgabe der oder des *vates* ist, lässt sich nicht nur an diversen Stellen für die Sibylle, sondern sprachlich besonders deutlich auch an Carmentis in Verg. *Aen.* 8.340 beobachten, die dort als *vates fatidica* bezeichnet wird.

Pompeius und Caesar, die Herrschaft des Augustus und abschließend der Tod des jüngeren M. Claudius Marcellus sind diejenigen Punkte der Prophezeiung, die der Gegenwart der augusteischen Leserschaft am nächsten kommen.

Statius tritt in Teil C 2 seinerseits als Seher auf, der die steile Karriere von Marcellus und seinem Sohn Geta weissagt. Und so ist es denn auch eine subtile Doppeldeutigkeit, wenn sich Statius in Teil F als Marcellus zutiefst ergebenen *vates*, als gottbeseelten Sänger oder eben Seher bezeichnet (V. 101).⁷² Statius Prophezeiung unterscheidet sich allerdings von derjenigen, die Vergil Anchises in den Mund legt. Statius kann natürlich nicht mit Sicherheit wissen, wie es in einigen Jahren um seinen Patron bestellt sein wird, denn es geht im Falle der Zukunftsvision der *Silve* 4.4 um nun auch für den Autor in der Zukunft liegende Ereignisse. Statius' Vision einer glänzenden beruflichen Zukunft von Marcellus und dessen Sohn ist im Lichte der Gunst des Kaisers, die sich Statius zufolge in Marcellus' Bestimmung zum *curator* der *Via Latina* greifen lässt, durchaus plausibel. Doch indem Statius seine ‚echte‘ Prophezeiung im Rekurs auf die Heldenschau im dort zu beobachtenden futurischen Sprechmodus gestaltet, eignet er sich die Rolle von Anchises bzw. Vergil an, *fata* zu künden, und verleiht sich so selbst die Autorität, ebenfalls glaubhaft über künftige Ereignisse zu sprechen.⁷³ Als Fortsetzung der Heldenschau greift Statius, der seine Ausführungen in Vers 61 zunächst noch unter den Vorbehalt der Vermutung stellt (*forsitan*), raffiniert Vergils Sprechmodus auf, von dem die Leserschaft weiß, dass er historische Fakten und keine Vermutungen transportiert. Statius spricht in seiner miniaturisierten Weiterführung der Heldenschau also mit einem der *Aeneis* entliehenen, zugleich aber noch weiter zugespitzten Gestus als *vates*.⁷⁴

⁷² Vgl. zur Selbstinszenierung des Statius, die sich vom *vates*-Bild der augusteischen Literatur erheblich unterscheidet, ROMAN 2015.

⁷³ Zur Autorität der Rolle als prophetischer *vates* vgl. ZEINER 2005, 45 f. zu *silv.* 1.6.91–107, der Prophezeiung einer langen Dauer des Reiterstandbilds und der Herrschaft des Kaisers (vgl. für den dortigen futurischen Sprechmodus exemplarisch *silv.* 1.1.93 f.: *stabit, dum terra polusque, | dum Romana dies*).

⁷⁴ Statius setzt das Medium der im Futur gehaltenen, stark an die *Aeneis* angelehnten und somit literarisch legitimierten Prophezeiung auch zum Ende der vorausgehenden *Silve* 4.3 auf die *Via Domitiana* ein, wo er die Sibylle das Schicksal Domitians künden lässt (4.3.114–163 mit explizitem Bezug auf die *Aeneis* in 4.3.130–133). Einerseits lässt sich dieser Befund mit der von ZEINER 2005, 46 im Kontext der *Silve* 1.1 getroffenen Beobachtung verbinden, dass die Patrone in den *Silven* grundsätzlich von den gleichen literarischen Aufwertungsverfahren profitieren wie der Kaiser. Andererseits besteht aber insofern ein Unterschied zwischen beiden Prophezeiungen, als Statius sich und seine Stimme in der *Silve* 4.3 stärker von der Weissagung distanziert, indem er die Sibylle sprechen lässt (vgl. insbes. *silv.* 4.3.119 f.: *cedamus; chely, iam repone cantus: | vates sanctior incipit, tacendum est*). Die Geste, eine intradiegetische Figur mit höchstmöglicher prophetischer *actoritas* sprechen zu lassen, ist wie auch die Rede des dem Kaiser huldigenden Flussgottes Vulturinus Teil maximal gesteigerter Kaiserpanegyrik (zu Götterreden in den *Silven* vgl. knapp SZELEST 1972, 316 f.). Vgl. zum Auftritt der Sibylle in *Silve* 4.3 CANCIK 1965, 113–115 und, mit weiterführender Literatur, NEWLANDS 2002, 309–323.

Eine abschließende Überlegung zu Statius' Blick in die Zukunft soll nun zeigen, dass er zu einem gewissen Grad tatsächlich wie von selbst in Erfüllung geht. Alle Ereignisse, die Vergil in seinen verschiedenen proleptischen Passagen unterbringt, sind aus der Perspektive der augusteischen Leser bereits abgeschlossen, der Dichter kann auf sie mit seinem Text also nicht mehr kausal einwirken.⁷⁵ Statius hat demgegenüber zu einem gewissen Grad sehr wohl die Möglichkeit, durch die literarische Rollenkonstruktion und durch die mit ihr einhergehende, auf die Reputation seines Adressaten einwirkende, literarische ‚Veredelung‘ auf das weitere Fortkommen seines Patrons Einfluss zu nehmen. In einer Gesellschaft wie der flavischen Oberschicht, in der enkomiaistische Literatur und überhaupt die gekonnte Auseinandersetzung mit materieller und eben auch schriftlicher Kultur wesentliche Medien einer ostentativen Selbstinszenierung darstellen, entfaltet ein Gedicht wie die Silve 4.4, das den Patron so vorteilhaft in Szene setzt, einen nicht zu gering einzuschätzenden, distinktiv wirkenden Wert im Sinne symbolischen Kapitals, das Vitorius Marcellus nach der Kapital-Auffassung BOURDIEUS in andere Formen von Kapital transformieren kann. Raffinierte Rennomier- und Statusobjekte wie das vorliegende Gedicht sind Teil der Selbstinszenierung genau derjenigen höchsten Gesellschaftsschicht, in der sich Vitorius Marcellus als *homo novus* behaupten will. Auch wenn sich z. B. das spätere Konsulat des Marcellus nicht allein durch die Silve 4.4 wird herbeigeredet haben lassen, leistet Statius mit ihr dennoch einen Beitrag zur sozialen Distinktion seines Patrons, indem sie dessen Tugenden und Ambitionen ausstellt, die ihn letztlich für die pflichtbewusste und sachgerechte Ausübung auch des höchsten Amtes im *cursus honorum* empfehlen. In Anbetracht dieser äußerst vorteilhaften Darstellung dürfte das Gedicht, das – wie eingangs erwähnt –⁷⁶ dem Patron seine Aufwartung macht, im reziproken Gabentausch der Literaturpatronage sicherlich auch für Statius einen wertschöpfenden Effekt gezeitigt haben: Die das Gedicht abschließende Aufforderung an Marcellus, seinen Freund und *vates* Statius nicht zu vergessen und auch die Beschwörung einer alle mythischen Maßstäbe sprengenden *amicitia* signalisieren, dass Statius mit einiger Zuversicht auf die – nicht zuletzt auch finanzielle – Förderung durch seinen Patron baut.

3.1.6 Zwischenfazit: Epische Rollenkonstruktion und ‚Veredelung‘ des Marcellus

Das Epos hat sich auf den zurückliegenden Seiten als ein wesentlicher Faktor in der Inszenierung des Adressaten Vitorius Marcellus herausgestellt. Statius gestaltet sei-

⁷⁵ Dass Vergil mit seinem Epos die Legitimität der augusteischen Herrschaft propagiert, und somit auf die Akzeptanz der jüngsten – aber eben dennoch verstrichenen – Ereignisse bei seinem Publikum einwirken kann, steht freilich außer Diskussion.

⁷⁶ S. o. Seite 66 mit Hinweis auf RÜHL 2006, 230 f., 233 u. 238.

nen Adressaten mit heroischen *exempla* wie Achill, vor allem jedoch durch verkürzte, aber markante lexikalische und strukturelle Zitate zu einem homerischen Heros, zu einem zweiten Palinurus und zu einem dritten M. Claudius Marcellus um. Durch diese Zitate reiht Statius seinen Patron einerseits unter mythische Helden des Epos und andererseits unter die berühmtesten Staatsmänner Roms in der Heldenschau ein. All diese literarischen Gesten sind Teil einer von Statius betriebenen, öffentlichkeitswirksamen und distinktiven Imagekampagne für Marcellus. Statius' Ansatz, für diese literarische Ausgestaltung einer *imago vitae* diverse Figuren, Motive und Sprechweisen aus epischen Prätexten kunstvoll in einem neuen Zielkontext einzubringen, um dort in verschiedener Weise einen Ertrag zu generieren, kann man vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Beobachtungen zur Silve 2.3 als literarische ‚Pfropfung‘ bzw. ‚Veredelung‘ bezeichnen. Die literarische ‚Aufpfropfung‘ von heroisierenden und episierenden Motiven und konkreten intertextuellen Rekursen führt dazu, dass Marcellus und seine *virtus* im Medium des kleinen Textes mit epischen Maßstäben zu ermesen sind und zudem zum Gegenstand literarischer Kunst aufgewertet bzw. ‚veredelt‘ werden.

Auch der Aspekt der Publikation des Textes, der in der Interpretation der Silve 2.3 metaphorisch als *propagatio*, als Vermehrung durch Ableger, beschrieben wurde und ganz wesentlich mit der Verbreitung im Buch und mit der Stiftung von dauerhafter Erinnerung in Verbindung stand, spielt in der Inszenierung des Patrons eine wichtige Rolle. Das Briefgedicht markiert Statius in der *praefatio* zum vierten Silvenbuch im Gegensatz zu den meisten anderen Silven explizit als Buchgedicht: *epistulam meam accipies, quam tibi in hoc libro a Neapoli scribo* (silv. 4.pr.9 f.). Die Vervielfältigung und Veröffentlichung im Buch ist für die Sichtbarkeit der literarisch vermittelten *imago vitae* des Patrons von zentraler Bedeutung. Wenn Marcellus und auch die weitere Leserschaft sich in ihrem *otium* mit dem vierten Silvenbuch beschäftigen, dann bekommt Statius' Sentenz *maior post otia virtus* durch die beschriebene ‚Veredelung‘ und Vermehrung eine zusätzliche Bedeutungsebene: Nach der Lektüre der Silve 4.4 – also *post otia* – erscheint Marcellus' Tatkraft größer als sie es zuvor war.

3.2 Zwischen Horaz und Vergil – und über beide hinaus: Statius in der Rolle des Silvendichters und Epikers

Nachdem in der bisherigen Analyse der Silve 4.4 Statius' literarische Konstruktion des Patrons Marcellus in der Rolle des vorbildlichen Magistraten und Familienvaters im Mittelpunkt stand, soll der Schwerpunkt nun auf der Selbstinszenierung des Dichters liegen. Wie bereits auf den vorigen Seiten lässt sich auch mit Blick auf die Rolle, die Statius sich selbst zuschreibt, eine ausgeprägte Wechselseitigkeit in der Rollenkonstruktion von Dichter und Patron feststellen. Diese Wechselseitigkeit ist vor allem in Teil C als eine negative Reziprozität im Text präsent. Dort steht die Tatkraft auf Seiten des Marcellus in starkem Kontrast zur vermeintlichen Untätigkeit des Dichters,

der sich in Vers 49 explizit im *otium* verortet und somit den Eindruck eines Müßiggängers verleiht. Die folgenden Beobachtungen sollen allerdings aufzeigen, dass Statius dieser Kontrastierung zum Trotz sehr wohl große Ambitionen als Dichter verfolgt und diese gerade auch in Teil C mit bemerkenswerten Parallelen zur Inszenierung der Amtstätigkeit des Marcellus artikuliert. In dieser Gleichzeitigkeit von Distanzierung und Parallelisierung von Adressat und Dichter lässt sich eine paradoxe Spannung dingfest machen, die sich auch durch wesentliche andere Aspekte der Selbstdarstellung des Dichters zieht. Oppositionen zwischen Kategorien wie *negotium* und *otium*, Ankündigung eines Epos und *recusatio* eines Epos sowie zwischen Ependichtung und Kleinform konterkariert Statius dabei und stellt sich selbst bzw. seine wechselnde Tätigkeit als Silvendichter und Epiker wirkungsvoll als Mittlerinstanz zwischen diesen Oppositionen dar.

3.2.1 Pausierte Ambitionen: Der rastende Epiker im Lichte horazischer Lyrik (Hor. *carm.* 1.1, 2.16)

In Teil B2 präsentiert sich der Dichter als *exemplum* dafür, zwischenzeitig auch einmal Pausen einzulegen. Die erste Hypothese dieses Unterkapitels ist, dass Statius sowohl seinen Lebensentwurf als auch denjenigen seines Patrons in den Kontext eines ausgeprägten Wettbewerbs um das Vollbringen und die Anerkennung exzellenter Leistungen stellt. In dieser Selbstinszenierung als Epiker, der sich von seiner ambitionierten Tätigkeit ausruht, greift Statius – dies ist die zweite Hypothese – auf bisher nicht hinreichend beachtete horazische Assoziationshorizonte zurück, die es ihm unter anderem auch erlauben, auf subtile Weise Ambitionen auf den Status eines erstklassigen Lyrikers anzudeuten.

Horaz spielt für das vierte Silvenbuch insofern eine besondere Rolle, als Statius neben der Silve 4.4 noch wesentlich offensichtlicher mit den lyrischen *Oden* 4.5 und 4.7 auf den augusteischen Lyriker zurückgreift. Darüber hinaus ist die Tatsache, dass Statius nach der üblicherweise angenommenen, kollektiven Publikation der Silvenbücher 1–3 überhaupt ein viertes Silvenbuch mit ausgeprägten panegyrischen und selbstreferentiellen Zügen publiziert, als Anschluss an Horazens viertes Odenbuch betrachtet worden.⁷⁷ Horaz ist also für das vierte Buch insgesamt als wichtiger Bezugspunkt gesetzt und dies gilt auch für die in der *praefatio* und im Titel nach horazischer Manier als *epistula* bezeichnete Silve 4.4: Das Gedicht enthält mit der Apostrophe und den Instruktionen an den Brief in Teil A gleich zu Beginn einen deutlichen Rekurs auf

⁷⁷ Vgl. zum gewandelten Charakter des vierten Silvenbuches HARDIE 1983, 164 f.; NAUTA 2002, 277–279; NAUTA 2008, 166; ROMAN 2014, 279–301. Zu dieser Frage und insbesondere auch zur Einschreibung in die Tradition vierter Bücher in der augusteischen Dichtung äußert sich BITTO 2016, 103–105 und zu den Parallelen der vierten Bücher von Hor. *carm.*, Prop. und Ov. *Pont.* BITTO 2016, 180 f.

Hor. *epist.* 1.8.⁷⁸ COLEMAN und MCCARTER können mit Blick auf das Briefgedicht an Vitorius Marcellus also mit einigem Recht von einem „klar intendierten horazischen Ton“ bzw. von der „Übernahme einer horazischen *persona*“ sprechen.⁷⁹

Betrachten wir vor diesen Hintergrundinformationen zunächst also erneut die Verse 28–36:

... exue curis	
pectus et assiduo temet furare labori.	
et sontes operit pharetras arcumque retendit	30
Parthus, et Eleis auriga laboribus actos	
Alpheo permulcet equos, et nostra fatiscit	
laxaturque chelys. vires instigat alitque	
tempestiva quies; maior post otia virtus.	
talis cantata Briseide venit Achilles	35
acrior et positus erupit in Hectora plectris.	

... befreie Du Dein Herz von Sorgen und stiehl der *steten Arbeit* Dich davon! Es schließt den schuldigen Köcher und entspannt seinen Bogen der Parther; der Rennfahrer kühlt ab im Alpheus die Pferde, die zuvor in olympischen Mühen er trieb; bei mir auch ermüdet und verliert ihre Spannung die Leier. Ruhe zur rechten Zeit nährt und stachelt die Kräfte: *Nach Rast ist größer die Kraft*. So kehrte, nachdem er Briseis besungen, wieder Achill und brach, das Plektron beiseite gelegt, heftiger aus gegen Hektor.

Stat. *silv.* 4.4.28–36

Im Folgenden soll es in erster Linie um das dreifache *exemplum* von Parther, Wagenlenker und Dichter gehen. Aus einer rhetorischen Perspektive heraus betrachtet dient dieses *exemplum* der Plausibilisierung (*probatio*) des Rates *exue curis ... furare labori* aus Vers 28 f. In diesem in der Rhetorik als *inductio* bezeichneten Plausibilisierungsverfahren zieht der Dichter einen zwar außerhalb des betrachteten Sachverhaltes liegenden, aber mit diesem in einem Ähnlichkeitsverhältnis stehenden, zweiten Sachverhalt heran.⁸⁰ Bereits diese technische Grundbetrachtung der Funktionsweise von

⁷⁸ Vgl. HARDIE 1983, 168–170, der die Silve 4.4 als enkomiasische Version einer horazischen Versepistel bezeichnet, mit Verweis auf inhaltliche und wörtliche Parallelen zu Hor. *epist.* 1.8, insbes. zwischen *epist.* 1.8 15 f. und *silv.* 4.4.10 f. (jeweils: *primum ... memento*). Vgl. dazu MCCARTER 2012, 470 mit Anm. 53 und ebd., 468 f. zu Hor. *epist.* 1.20. Für weitere literarische Präzedenzfälle für Anweisungen an einen Brief in der römischen Dichtung vgl. COLEMAN 1988, 138.

⁷⁹ COLEMAN 1988, 138, „St[ati]us refers to this poem as *epistulam meam* at [*silv.* 4.pr.9]. He also uses *epistula* of Horace’s *Epistles* [*silv.* 1.3.104] ...and clearly intended 4.4 to convey a Horatian tone.“; MCCARTER 2012, 454 „assumption of a Horatian persona“. Vgl. auch HARDIE 1983, 170 zur Bedeutung von Horazens *Oden* für Statius „...on the evidence of this imitation, the work which Statius held in highest esteem was the *Odes* of Horace.“

⁸⁰ Vgl. LAUSBERG 1960, 227 f., §§ 410 f. Zum Aspekt der Induktion und der Ähnlichkeit vgl. ebd. 230 f., § 419 f. (s. dazu ausführlicher o. Seite 77, Anm. 35).

exempla zeigt, dass Statius, um Marcellus vom Pausieren von *labor* und *curae* im Sinne von ‚Besorgungen‘ bzw. *negotia*⁸¹ zu überzeugen, sich nur dann auch selbst als *exemplum* präsentieren kann, wenn auch er selbst *curae* bzw. *negotia* nachgeht und dies mit möglichst großem Einsatz von *labor* tut. In dieser Hinsicht steht der Dichter mit den beiden anderen *exempla* und auch dem Patron Marcellus in einem Ähnlichkeitsverhältnis. Diese auf Ähnlichkeit beruhende Anknüpfung an die vorausgehende Aufforderung, *curae* und den *adsiduus labor* ruhen zu lassen, markiert Statius im Beispiel des Wagenlenkers besonders deutlich, weil er dort davon spricht, dass der Wettfahrer seine Pferde nach den olympischen Anstrengungen (*Eleis laboribus*; V. 31) erfrische. Statius steigert die plausibilisierende Wirkung seiner *exempla* noch dadurch, dass er jenseits der Ähnlichkeit im Motivkomplex *labor/curae*/Pausieren auch Aussagen über die Arbeitsgeräte einbindet, die für das jeweils herangezogene Tätigkeitsfeld wesentlich sind: Während im Falle des Dichters die Leier gleich vollständig als Metonymie für ihn selbst bzw. seine Dichtung steht, erfordert auch das Arbeitsgerät des Parthers und des Wagenlenkers aus seiner natürlichen Beschaffenheit heraus ein zeitweises Pausieren von *labor*.

So steht der parthische Krieger für sich genommen bereits für einen der hartnäckigsten militärischen Gegner Roms, doch zusätzlich zur Grundüberlegung, dass selbst er einmal vom Kampf pausiert, versinnbildlicht der abgespannte Bogen auch, dass ununterbrochene Anspannung kontraproduktiv ist, da ein dauerhaft gespannter Bogen langfristig seine Spannkraft verliert.⁸² Der Teilnehmer am olympischen Wagenrennen wiederum, das bei Pindar und, wie wir gleich sehen werden, auch bei Horaz der prestigeträchtigste Wettkampf überhaupt zu fassen ist, muss sein Gespann nach dem Wettkampf ruhen lassen, weil er sonst die Gesundheit seiner Pferde und somit künftige Höchstleistungen gefährdet.⁸³ Mit der Aussage über die von sich

81 Zur *cura* in Anwendung auf Dichtung und Kunst vgl. *ThLL* 4.0.1462.44–1464.19, zur Bezeichnung von politischer und militärischer Amtstätigkeit *ThLL* 4.0.1466.82–1469.64, wo auch die metonymische Verwendung im Sinne von *negotium* und Antonym von *otium* dokumentiert ist (vgl. *ThLL* 4.0.1468.59–1469.64). Im Gegensatz zum Begriff des *otium* scheint derjenige des *negotium* in der metaliterarischen und sozialen Kommunikation für die Tätigkeit der Berufsdichter kaum eine Rolle zu spielen und tritt als Vokabel in den Dichtungscorpora überhaupt selten auf.

82 Vgl. zur Verwendung des Bildes vom entspannten Bogen im Kontext der Ermunterung zu Pausen NISBET/HUBBARD 1978, 165 zu Hor. *carminum* 2.10.18–20 (*quondam cithara tacentem | suscitatur Musam neque semper arcum | tendit Apollo*), der neben Hdt. 3.173.3 und der vorliegenden Silven-Passage u. a. auf Ov. *epist.* 4.91 (*arcus (et arma tuae tibi sunt imitanda Dianae) | si numquam cesses tendere, mollis erit*) und Phaedr. 3.14.10 f. verweist (*Cito rumpes arcum semper si tensus habueris; | At si laxaris, cum voles erit utilis*). Vgl. auch COLEMAN 1988, 144, die als Parallelstelle auf die von NISBET/HUBBARD besprochene Stelle in Hor. *carminum* 2.10 verweist. Für einen andere horazische Assoziationen, die der Parther in der Silve 4.4. aufruft s. u. Seite 98.

83 Vgl. zum besonderen Prestige des olympischen Wagenrennens exemplarisch die Anordnung der pindarischen Epinikien nach Ansehen bzw. Alter der vier Austragungsorte, wobei Olympia an erster Stelle steht, und innerhalb dieser Struktur nach Bedeutung der einzelnen Disziplinen, wobei – ab-

aus – das legt die passivische Formulierung *laxaturque chelys* nahe – in ihrer tonalen Stimmung abgesackten Saiten seiner Lyra wiederum greift Statius auf ein mit der entspannten Waffe des Parthers verwandtes Motiv zurück: So wie dessen Bogen im dauerhaft gespannten Zustand seine ursprüngliche Spannkraft nicht unbegrenzt lange halten kann, ermüdet auch eine Leier bei dauerhaftem Gebrauch (*fatiscit*; V. 32) und verliert – sofern man nicht pausiert, um sie nachzustimmen – ihre ursprüngliche Saitenspannung und somit die Grundstimmung bzw. die harmonische Passung der einzelnen Saiten untereinander. Letztlich nötigen im dreifachen *exemplum* von Parther, Wagenlenker und Dichter also die Arbeitsgeräte durch die ihnen innewohnenden Eigenschaften ihren Besitzern Pausen ab, sofern diese auch weiterhin exzellente Leistungen vollbringen möchten.

Doch welche Art von *labor* bzw. Dichtung hat eigentlich zur Erschöpfung der Leier und somit des Dichters geführt? Welches sind die *curae* bzw. die *negotia* des Dichters? Dass in Statius' Dasein als Berufsdichter mit poetischem *labor* bzw. *curae* im Sinne von *negotia* in erster Linie die Produktion von Epen gemeint ist, verdeutlichen neben dem auf die *Thebais* gemünzten Vers 88 in der Silve 4.4 (*Sidonios labores*) vor allem zwei Stellen in den Silven 3.2 und 3.5, in denen der Dichter seine Arbeit an diesem Epos ebenfalls als *labor* bezeichnet.⁸⁴ Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, den vorausgehenden *labor*, der Statius in der Silve 4.4. dazu bringt, zu pausieren, in der Arbeit an einem Epos, konkret an der *Achilleis* zu vermuten.⁸⁵ Dies ist nicht zuletzt auch deshalb plausibel, weil Statius Achill, den Protagonisten seines aktuellen epi-

gesehen von Pind. O. 1 – die Sieger in Wagenrennen stets an erster Stelle stehen. Zur Sonderstellung von Pind. O. 1 als Aitiologie zu den olympischen Spielen vgl. RACE 1997, 44 mit Verweis auf die *Vita Thomana*. Zur Rolle Pindars in den Silven – zumal als Modell für das Schöpfen von Distinktion – vgl. BONADEO 2013, 65–74.

84 Zur epischen Betätigung als *negotium* im Gegensatz zum Silven-Dichten als *otium* vgl. BONADEO 2012, 138–147, die von Silve 4.6 ausgehend diverse Silven, darunter auch Silve 4.4 in den Blick nimmt. Vgl. zu den Fundstellen für *labor* in den Silven 3.5 und 4.4 McCARTER 2012, 456 u. 459 f. Die Stellen lauten konkret: Stat. *silv.* 3.2.143 (*quaeve laboratas claudat mihi pagina Thebas*); 3.5.35 f. (*longi tu sola laboris | conscia, cumque tuis crevit mea Thebais annis*). Vgl. darüber hinaus, ohne Bezug auf die *Thebais*, sondern allgemein auf das Epos bezogen, *silv.* 1.2.95–97 (*noster comes ille piusque | signifer armiferos poterat memorare labores | claraque facta virum et torrentes sanguine campos.*), 2.1.117 f. (*Maeonium sive ille senem Troiaequae labores | diceret*), 4.7.1 f. (*Iam diu lato sociata campo | fortis heroos, Erato, labores*) und 5.3.92 (*quis labor Aonios seno pede ducere campos*).

85 Anders McCARTER 2012, 461, 468 u. 471 f., die die Erschöpfung des Dichters in Silve 4.4 mit Blick auf die Buchkomposition nicht nur mit epischer Dichtung, sondern zusätzlich auch mit der vorausgehenden panegyrischen Betätigung für Domitian in den Silven 4.1–3 erklärt. Diese Interpretation lässt sich allerdings nicht ohne weiteres mit der sonstigen, in den *praefationes* präsentierten Konzeption der Silven als schnell entworfene Gelegenheitsdichtung in Einklang bringen, für die der Dichter in *silv.* 1.pr.16–20 sogar zuerst den Kaiser als Zeugen heranzieht, bevor er zu anderen Adressaten übergeht, die seine schnelle Komposition belegen könnten. Es zeichnet sich also keine kategoriale poetologische Trennung der an Domitian und der an die übrigen Adressaten gerichteten Silven ab. Vgl. dazu auch ZEINER 2005, 46, die feststellt, dass Statius' Patrone von den gleichen Techniken lite-

schen Projektes, in Vers 35 f. direkt nach der Sentenz *maior post otia virtus* als ein weiteres *exemplum* auftreten lässt. Mit Blick auf die Rollenkonstruktion für Marcellus konnten wir oben bereits einen mehrfachen, auf den Adressaten und den Dichter gleichermaßen abzielenden Effekt dieses mythischen Beispiels feststellen, unter anderem denjenigen, schon vor dem Werkstattbericht in Teil E seine Arbeit an der *Achilleis* in den Text einfließen zu lassen.⁸⁶ Wie nun zu zeigen sein wird, haben aber auch die *exempla* des Parthers und des Wagenlenkers einen über die *probatio* des Rates an Marcellus hinausweisenden Effekt, denn einerseits bringen sie in das Gedicht den Aspekt der Agonalität ein und andererseits stellen sie eine intertextuelle Verknüpfung zu Horazens *Oden* her. Wenden wir uns zunächst dem letztgenannten Aspekt zu, dem Rekurs auf Horaz.

Mit den beiden *exempla* des Parthers und des olympischen Wagenlenkers greift Statius nicht nur auf regelmäßig wiederkehrende Motive, sondern, wie nun vorgeschlagen werden soll, auch auf konkrete, programmatische Gedichte aus Horazens Werk zurück. Betrachten wir in diesem Zusammenhang zunächst den Rennfahrer, da der Bezug auf Horaz hier besonders deutlich ist. In *carm.* 1.1 stellt Horaz in einer der berühmtesten Priameln der römischen Dichtung verschiedene Lebensentwürfe vor, wobei er mit dem olympischen Wagenlenker beginnt und mit sich selbst, dem Lyriker endet:

<i>sunt quos curriculo pulverem Olympicum</i>	
<i>collegisse iuvat, metaque fervidis</i>	
<i>evitata rotis palmaque nobilis</i>	5
<i>terrarum dominos evehit ad deos;</i>	
<i>hunc, si mobilium turba Quiritium</i>	
<i>certat tergeminis tollere honoribus;</i>	
...	
<i>me doctarum hederæ præmia frontium</i>	
<i>dis miscent superis, me gelidum nemus</i>	30
<i>Nympharumque leves cum Satyris chori</i>	
<i>secernunt populo, si neque tibiās</i>	
<i>Euterpe cohibet nec Polyhymnia</i>	
<i>Lesboum refugit tendere barbiton.</i>	
<i>quodsi me lyricis vatibus inseres,</i>	35
<i>sublimi feriam sidera vertice.</i>	

*Es gibt solche, die es freut, mit dem Wagen den olympischen Staub
aufzuwirbeln und dass sie die Wendemarke mit glühenden
Rädern vermieden haben, und die die edle Palme
als Herren der Welt zu den Göttern emporhebt;*

rarischer Distinktion profitieren wie der Kaiser. Vgl. zur Widerständigkeit der Konzeption der Silven gegenüber dem *labor limæ* in kallimacheischer Tradition MERLI 2013, 178–190 u. ROSATI 2015.

⁸⁶ S. o. Seite 78.

den freut es, wenn die Schar der wankelmütigen Quiriten
wetteifert, ihn durch dreifache Ehren zu erhöhen,

...

Mich gesellt Efeu, Lohn für gelehrte Stirnen,
zu den Göttern oben, mich trennen ein kühler Hain
und die beschwingten Reigen der Nymphen mit den Satyrn
vom Volk, wenn weder Euterpe die Flöten
zurückhält noch Polyhymnia davor
zurückscheut, den lesbischen Barbitos zu stimmen.
Wenn du mich aber den lyrischen Sängern einreihst,
werde ich mit hoch erhobenem Scheitel an die Sterne stoßen.⁸⁷

Hor. *carm.* 1.1.3–8, 29–36

Statius' Wagenlenker-*exemplum* ruft in der Silve 4.4 Horazens *carm.* 1.1, das als Eröffnungs-dicht stellvertretend für die ganze Odensammlung steht, als einen Kontext auf, der für Marcellus und den Dichter jeweils gleichermaßen relevante Rollenmodelle beinhaltet: In *carm.* 1.1 stellt der zweite von Horaz angeführte Lebensentwurf, der vollständig bis zum Konsulat durchlaufene *cursus honorum* (*tergeminis honoribus*; *carm.* 1.1.7 f.), ein geeignetes Vorbild für den aufstrebenden *homo novus* Marcellus dar, während der Schluss des Gedichtes mit der prospektiven Selbstverortung Horazens im Kreise der kanonischen Lyriker, ein geeignetes Rollenmodell für Statius ist.⁸⁸

Die drei auch in Silve 4.4 aufzufindenden Lebensentwürfe der horazischen Priamel haben trotz ihrer grundsätzlichen Unterschiedlichkeit große Ambitionen und eine ausgeprägte agonale Komponente gemeinsam. So sind all diese drei Beispiele in *carm.* 1.1 – im oben abgedruckten Text durch Kursivierungen markiert – von Wettbewerb und dem damit verbundenen Streben nach Sieg, Prestige und *fama* geprägt: In allen drei Fällen geht es letztlich um eine Erhebung bzw. eine distinktive Aufstiegsbewegung (*evehit ad deos*; *tollere*; *me praemia dis msicent*; *feriam sidera*; *carm.* 1.1.6, 8, 30, 36), die den Zutritt zu einem exklusiven Kreis von Göttern, Amtsträgern oder kanonischen Dichtern ermöglicht. Mit dem Bild des olympischen Wagenlenkers und dem darüber hergestellten Rekurs auf *carm.* 1.1 integriert Statius also den Aspekt des Strebens nach herausragenden Leistungen in einem kompetitiven Umfeld in die Rollenkonstruktionen für Marcellus und sich selbst. Während für Marcellus die Erlangung des Konsulats als Ziel seiner Ambitionen gesetzt sein dürfte, ist die Frage, welche Ambitionen Statius exakt verfolgt und in welcher Form von Wettbewerb er sich befindet, weniger leicht zu beantworten.

⁸⁷ Horaz-Übersetzungen hier und im Folgenden nach HOLZBERG 2018.

⁸⁸ Vgl. zur Priamel in *carm.* 1.1 und unter anderem auch zu ihrer „distinct Pindaric reminiscence“ durch das olympische Wagenrennen GÜNTHER 2013, 227 mit weiterführenden Literaturhinweisen; vgl. des Weiteren NISBET/HUBBARD 1970, 1–3, zum Wagenrennen ebd. 5–7.

Einerseits ließe sich im Kontext von Konkurrenz und Wettbewerb ganz konkret auf Statius' Teilnahme bei verschiedenen Dichteragonen verweisen. Seine erfolgreiche Teilnahme bei den Augustalia und den Albanischen Spielen thematisiert er in den Silven genauso wie auch die schmerzhaftige Niederlage bei den Kapitolinischen Spielen.⁸⁹ So vergleicht Statius seinen Auftritt bei den Albanischen Spielen in *silv.* 4.5.27 f. mit dem mythischen Boxkampf des Pollux gegen König Amycus.⁹⁰ Doch mit Blick auf den Schluss von *carm.* 1.1 lässt sich Horaz ganz konkret als Rollenmodell für ein kompetitives Verhältnis zur literarischen Tradition auffassen. Für den Dichter, der sich gleichzeitig der Kleinform und der Großform verschrieben hat, ergibt sich dabei aus der Silve 4.4 heraus eine doppelte Perspektive auf seine poetischen Ambitionen: So legt Statius durch seinen Rekurs auf *carm.* 1.1 einerseits subtil nahe, dass er mit seinen Silven und zumal mit dem stark horazisch geprägten vierten Silvenbuch ebenfalls danach strebt, unter die besten Lyriker gezählt zu werden. Der wesentlich explizitere, auf das Epos abzielende Tenor der Silve 4.4 hingegen – als Eckpunkte seien hier das Motiv des rastenden Epikers in Teil B 2, der Besuch an Vergils Grab in Teil C 1, die episierende Darstellung des Marcellus in Teil C 2 und die explizite Werkschau über Statius' epische Projekte in Teil E genannt – signalisiert zumal die Ambitionen des Dichters, unter die besten Epiker einschließlich Vergil gezählt zu werden. Es deutet sich hier also an, dass Statius seine Rollen als Silvendichter und Epiker in der Silve 4.4 in einem poetischen Dialog mit horazischen und vergilischen Modellen aushandelt. Doch bevor wir diesen Gedanken weiter vertiefen, kehren wir zum *exemplum* des parthischen Kriegers und dessen horazischen Assoziationen zurück.

Die Parther treten auffällig häufig in Horazens Œuvre auf, wo sie zudem auch als Meder und Perser bezeichnet werden, sodass sich insgesamt nicht weniger als 28 Nennungen ergeben.⁹¹ Nicht nur das Motiv der Parther als Bogenschützen, sondern auch dasjenige des vertragsbrüchigen, unzuverlässigen Gegners, auf das Statius mit dem auf die Köcher bezogenen Adjektiv *sontes*, ‚schuldig‘, anspielt, ist bei Horaz anzutreffen.⁹² Darüber hinaus tritt das allgegenwärtige Parthermotiv in der Ode 2.16, die sich mit der Ethik des *vivitur parvo bene* befasst, in einer Weise in Erscheinung, die der Silve 4.4 sehr ähnlich ist, nämlich in Verbindung mit dem Pfeilköcher und vor allem mit der Frage nach dem Stellenwert und Verhältnis von *otium* und *curae* im Leben des Menschen:

*Otium divos rogat in patenti
prensus Aegaeο, simul atra nubes
condidit lunam neque certa fulgent
sidera nautis,*

⁸⁹ Vgl. dazu NAUTA 2002, 328–335.

⁹⁰ Vgl. dazu COLEMAN 1988, 165.

⁹¹ *Parthus*/-i: 12 ×; *Medus*/-i: 11 ×; *Persae* 5 ×. Vgl. zu den Parthern bei Horaz FUGIER 1967.

⁹² Vgl. z. B. Hor. *carm.* 4.15.23; *epist.* 2.1.112.

otium bello furiosa Thrace, 5
otium Medi pharetra decori,
 Grophe, non gemmis neque purpura ve-
 nale nec auro.

non enim gazae neque consularis
 submovet lictor miseros tumultus 10
 mentis et *curas laqueata circum*
tecta volantis.

...

... *mihi parva rura et* 37
spiritum Graiae tenuem Camenae
 Parca non mendax dedit et malignum
 spernere volgas. 40

Ruhe erfleht von den Göttern, wer in der offenen
 Ägäis erfasst wurde, sobald die schwarze Wolke
 den Mond verborgen hat und den Seeleuten die
 sicheren Sterne nicht mehr leuchten,

Ruhe das durch Krieg in Raserei versetzte Thrakien,
Ruhe die mit dem Köcher geschmückten Meder,
 Grosphus, die weder für Juwelen noch für Purpur
 noch für Gold käuflich ist.

Denn keine Schätze und nicht der Lictor
 des Konsuls entfernen die elende Unruhe
 der Seele und *die Sorgen, die um die getäfelte*
Decke fliegen.

...

... *mir hat ein kleines Stück Land und*
den zarten Hauch der griechischen Camene
 die niemals lügende Parze gegeben, und das missgünstige
 Volk zu verachten.

Hor. *carm.* 2.16.1–12, 37–40

Horaz thematisiert in *carm.* 2.16 den für die Silve 4.4 so wichtigen Begriff des *otium*, mit seiner dreifachen Nennung in den Versen 1, 5 und 6, so explizit wie in keinem anderen seiner Gedichte. Bemerkenswert ist an diesem Text nicht nur, dass sich der sonst so kampflustige Parther dort letztlich doch nach Ruhe sehnt, sondern dass mit dem *consularis lictor* wie bereits in *carm.* 1.1 explizit der Lebensentwurf des vollständig durchlaufenen *curus honorum* und zum Schluss der Ode wiederum der Dichter auftritt. Den Konsul schützt sein Rang nicht vor Aufruhr und Sorge (*curas volantis*;

carm. 2.16.11 f.) und auch das lyrische Ich gibt sich in der letzten Strophe mit Wenigem – seinem kleinen Landgut und der Inspiration durch die Camene – zufrieden und zielt anders als in *carm.* 1.1 nicht auf literarischen Ruhm ab.⁹³ Während also der Rekurs auf *carm.* 1.1 für Statius und Marcellus gleichermaßen das ambitionierte Streben nach Ruhm in einem agonalen Kontext affirmiert, stellt der Bezug auf *carm.* 2.16 ein Gegengewicht dazu dar, das die Bedeutung von Bescheidenheit und *otium* unterstreicht.⁹⁴ Statius plausibilisiert und legitimiert damit beide inhaltlichen Dimensionen seiner Gnome *maior post otia virtus* – die nicht auf eine kategoriale Ausschließlichkeit, sondern, um es in den Worten MCCARTERS zu sagen den zyklischen Wechsel von ambitioniertem *labor* und regenerierendem *otium* abzielt⁹⁵ – mit einer auf kleinstem Raum durchgeführten Engführung horazischer Prätexte.

Als Zwischenbilanz lässt sich für Teil B2 feststellen, dass Statius seinem Patron Marcellus und sich selbst in einer komplementären Inszenierung strukturell sehr ähnliche Rollenmerkmale beilegt, denn das dreifache *exemplum* von Parther, Wagenlenker und Leier zielt nicht nur darauf ab, Marcellus vom Nutzen und der Notwendigkeit von Pausen zu überzeugen. Vielmehr stellt das exemplifizierende Verfahren und dessen horazische Assoziationen die Ähnlichkeit von Marcellus und Statius in einer ganz wesentlichen Hinsicht heraus: Beide erwecken in Statius' Inszenierung den Anschein, in einem kompetitiven Umfeld, auf dem Feld der Politik bzw. Verwaltung und auf dem Feld der Dichtung bzw. literarischen Tradition, ihren *curae* im Sinne von *negotia* mit großen Ambitionen und einem entsprechenden, erheblichem Einsatz von *labor* nachzugehen. Der poetische *labor* bzw. das *negotium* des Dichters zielt dabei auf das Epos ab, während Statius die Silven, obwohl sie für seine Existenzsicherung als Berufsdichter bzw. *poeta cliens* von zentraler Bedeutung sind, nicht etwa als Arbeit, sondern als Freizeitbeschäftigung darstellt, der er nachgeht, wenn er nicht an seinem gegenwärtigen epischen Projekt arbeitet – ein Aspekt, der gleich noch näher zu beleuchten sein wird. Von dieser parallelen Inszenierung von Patron und Dichter herkommend mutet es umso überraschender an, dass Statius in Teil C eine erhebliche Kontrastierung seiner selbst und des Marcellus vornimmt. Doch wie nun gezeigt werden soll, konterkariert Statius die Inszenierung seiner feierabendlichen Untätigkeit, Trägheit und Schwäche, die eine wesentliche Funktion für die Silve 4.4 als vielschichtige *recusatio* erfüllt, indem er letztlich weiterhin seine literarischen Ambitionen markiert.

⁹³ Vgl. zur bereits am Ende von *carm.* 1.1.29–32 auftretenden Distanzierung Horazens vom profanen Volk, die in *carm.* 2.16.39 f. prominent das Gedicht beschließt, die Ausführungen in ROMAN 2014, 201–238 zur Inszenierung von Autonomie in den horazischen *Oden* und *Episteln*.

⁹⁴ BITTO 2016, 109, Anm. 47 zieht *carm.* 2.16 im Kontext seiner Analyse kallimacheischer Motive in Silve 4.4 als Beispiel für die horazische Ethik des Maßhaltens heran, ohne allerdings die über das Bild des rastenden Parthers hergestellte, konkrete intertextuelle Verbindung zwischen beiden Texten zu benennen. Vgl. ebd. für weiterführende Literatur zur Ethik des Maßhaltens bei Horaz.

⁹⁵ Vgl. zu diesem zyklischen Wechsel MCCARTER 2012, insbes. 465; BITTO 2016, 106.

3.2.2 Paradoxe Parallelen: Reziproke Rollenkonstruktion für Patron und Dichter

Betrachten wir nun also zunächst diejenigen Elemente in Teil C1, die in der reziproken Konstruktion von Patron und Dichter auf eine Kontrastierung abzielen, um danach Aspekte der zeitgleich statthabenden Angleichung beider Rollenkonstruktionen herauszuarbeiten:

– *felix curarum*, cui non Heliconia cordi
 certa nec *imbelles* Parnasi e vertice *laurus*,
 sed *viget ingenium* et *magnos* accinctus in *usus*
fert animus quascumque vices. nos *otia* vitae
 solamur cantu ventosaeque gaudia *famae* 50
 quaerimus. en egomet *somnum* et geniale secutus
 litus, ubi Ausonio se condidit hospita portu
 Parthenope, *tenues ignavo pollice chordas*
 pulso Maroneique sedens in margine templi
sumo animum et magni tumulis ad canto magistri: 55

Glücklich in seinen *Besorgungen* ist, wem nicht Kränze vom Helikon und *friedfertiger Lorbeer* vom Parnass am Herzen liegen, sondern *dessen Talent in voller Blüte steht* und den, zu *großem Nutzen* gerüstet, sein Wille zu jeder Herausforderung zieht. Ich tröste mit Gesang die Untätigkeit des Lebens und suche die Freuden des *Ruhms*. Sieh, in meinem Trachten nach *Schlaf* und der gastlichen Küste, wo im ausonischen Hafen als Gast sich Parthenope barg, *schlag' ich mit tragem Daumen die zarten Saiten* und am Rande des maronischen Tempels sitzend *schöpfe ich Mut* und singe am Grab des Meisters.

Stat. *silv.* 4.4.46–55

Statius eröffnet die Passage mit einer Priamel bzw. einem μακαρισμός, in dem der Dichter selbst implizit als glückloser, der Redner Marcellus hingegen als glücklicher Mensch erscheint (*felix curarum*, cui ...; V. 46–49).⁹⁶ In seinen *curae* im Sinne von ‚Besorgungen‘ bzw. *negotia* sei demnach nur vom Glück begünstigt bzw. erfolgreich, wer nicht nach Kränzen vom Helikon und nach dem friedfertigen Lorbeer vom Parnass strebe (*imbelles laurus*). Dabei handelt es sich um Insignien, die eine Begünstigung durch Apoll bzw. die Musen symbolisieren und somit auch die *auctoritas* eines poetischen *vates*.⁹⁷ Die Bezeichnung des Lorbeers als *imbellis* lässt sich dabei in zwei

⁹⁶ Vgl. COLEMAN 1988, 146 zum μακαρισμός und – mit diversen Belegen bei Cicero – zum dort stattfindenden Vergleich von Dichter und Redner: „St[atius] makes the traditional comparison between oratory, *artes maximae*, and poetry, *artes mediocres*.“

⁹⁷ Vgl. zum Bild des mit delphischem Lorbeer gekrönten Dichters z. B. Hor. *carm.* 3.30.15f. (*mihi Delphica | lauro cinge volens, Melpomene, comam*) mit weiterführenden Hinweisen bei NISBET/RUDD 2004, 377 f. — In Teil E (V. 90–92) greift Statius sowohl den Parnass als auch den Helikon mit Blick auf die Thebais nochmals auf und legt damit nahe, dass er sich als Epiker der Begünstigung durch Apoll und die Musen und die *auctoritas* als *vates*, die er in Vers 46 f. anspricht, sicher sein kann.

Richtungen hin lesen: Erstens kann sie den Gegenstand von Dichtung als nicht mit Krieg befasst und somit, den stereotypen antiken Gattungsdefinitionen der Kleinform entsprechend, als nicht-episch bezeichnen.⁹⁸ Diese Zuschreibung kann – unter dem Vorbehalt, dass Statius später im Text Marcellus auf durchaus kriegerische und epische Weise als siegreichen Militär inszeniert – für die Silven gelten, keineswegs aber für seine Epen auf den Kampf der Sieben gegen Theben und Achill. Zweitens grenzt die Bezeichnung *imbellis* den Lorbeer als höchste, gegebenenfalls in einem musischen Agon errungene Auszeichnung für Dichter scharf vom Lorbeerkranz als im Krieg errungene Insignie für Triumphatoren bzw. Empfänger der *ornamenta triumphalia* ab.⁹⁹ Diese höchste militärische Auszeichnung, die Cn. Hosidius Geta, der hochdekorierte Vater oder Großvater der Gattin des Patrons, bereits erhalten hat, scheint, wie wir oben sehen konnten, im innerfamiliären Wettstreit für den von Statius im Anschluss an Teil C1 heroisierten Vitorius Marcellus gleichermaßen erstrebenswert wie erreichbar zu sein.¹⁰⁰ Der Inhalt des ersten, negativ formulierten Teiles des μακαρισμός zielt also ganz offenkundig darauf ab, Statius in einer Distanzierungsbewegung gegenüber seinem Patron, aber auch seiner Tätigkeit als Epiker zumindest temporär vorrangig in der Rolle des Dichters friedlicher Silven zu präsentieren.¹⁰¹

Im zweiten, positiv formulierten Teil des μακαρισμός heißt es, dass derjenige bei seinen Besorgungen vom Glück begünstigt sei, dessen Veranlagung bzw. Talent in voller Blüte stehe (*viget ingenium*) und dessen zu großem Nutzen bzw. zu großen Aufgaben¹⁰² gewappnete Willenskraft sich jeder Herausforderung bereitwillig stelle (*magnum accinctus in usus | fert animus quascumque vices*; V. 48 f.). Diese Aussage, die durch das Partizip *accinctus* im Gegensatz zum Adjektiv *imbellis* militärisch

⁹⁸ Vgl. NISBET/HUBBARD 1970, 86 ad. Hor. *carm.* 1.6.10. Für das Epos als Gegenpol zu *imbellis* vgl. z. B. Verg. *eccl.* 6.3 f. und Hor. *ars* 73 f. (s. u. Seite 139 m. Anm. 37); zu den horazischen Implikationen des Adjektivs s. u. Seite 116.

⁹⁹ Vgl. *silv.* 4.5.22–24 für den goldenen Kranz, der den Dichter als *poeta victor*, als Sieger bei den Albanischen Spielen auszeichnet und ihn hochgradig als *licensed spokesperson* im Sinne ZEINERS markiert. Vgl. ZEINER 2005, 50 mit Verweis auf das σκήπτρον Homers, das sie als Insignie seiner Autorität als *licensed spokesperson* wertet, und ebd. 62: „poetic victory crowns or titles, in some cases given by Domitian himself, served as symbolic insignia of imperial (or legitimate) approval...“ – Zum Lorbeer als Insignie von *virī triumphales* MEISTER 2017, *passim*, insbes. 96, 98, 100.

¹⁰⁰ S. o. ab Seite 86.

¹⁰¹ In Teil E (V. 90–92) greift Statius sowohl den Parnass als auch den Helikon mit Blick auf die Thebais nochmals auf. Sein personifiziertes Epos lässt Statius dort an beiden Bergen Dankesopfer darbringen und seine *vitta*, die Dichterbinde, weihen. Dadurch legt er nahe, dass er sich mit Blick auf die Thebais der Begünstigung durch Apoll und die Musen, die er in Vers 46 f. anspricht, sicher sein kann und demnach über die poetische *auctoritas* verfügt, für die die dort genannten Kränze stehen.

¹⁰² *magnum accinctus in usus* (48) zielt offenbar auf eine besondere Nützlichkeit der Tätigkeit ab. Übersetzt wird üblicherweise mit ‚Taten‘ bzw. ‚Aufgaben‘: „equipped for heroic undertakings“ (COLEMAN 1988, 25); „gerüstet für große Aufgaben im Leben“ (WISSMÜLLER 1990, 109); „girt up for great employments“ (SHACKLETON BAILEY 2003, 271).

konnotiert ist,¹⁰³ scheint auf den ersten Blick ausschließlich auf Marcellus abzuzeigen. Über den in der Priamel wesentlichen Faktor zur Bewältigung großer Taten, nämlich Willenskraft, verfügt der Patron seinem ersten Auftritt im Gedicht nach in herausragendem Umfang (*egregium formaque animisque ... Marcellum*; V. 8 f.).

Die gegensätzliche Inszenierung von Dichter und Magistrat setzt Statius nahtlos fort, indem er sich, markiert durch *nos* in Vers 49, nun explizit sich selbst zuwendet und die Sprechsituation bzw. den Produktionskontext der Silve 4.4 im *otium* verortet, das er sich durch Gesang erträglich mache (*nos otia vitae | solamur cantu*; V. 49 f.).¹⁰⁴ Mit der Wendung *otia vitae* knüpft Statius nicht nur an die Sentenz *maior post otia virtus* an, sondern auch an einen Topos, der seit Catull und den augusteischen Dichtern zum festen Repertoire auktorialer Selbstdarstellung in der Kleinform zählt.¹⁰⁵ Die besondere Bedeutung des *otium* für die Selbstinszenierung in der kleineren Dichtung konnten wir oben bereits exemplarisch in Hor. *carm.* 2.16 beobachten. Zugleich greift Statius an dieser Stelle aber auf die Sphragis von Vergils *Georgica* zurück, in der sich Vergil explizit im *otium* und in Parthenope, also Neapel, lokalisiert, und – wie Statius in Teil E – über sein voriges Werk spricht und panegyrisch tätig wird.¹⁰⁶ Sein *otium* staffiert Statius durch die nachfolgende Szenerie eines sich nach Schlaf und dem einladenden Golf von Neapel sehnenen Dichters weiter aus (*somnum et geniale secutus | litus*; V. 51 f.).¹⁰⁷ An das Motiv von Erschöpfung knüpft Statius durch das Bild der

103 Zum Gegensatz von *imbelles* und *viget* sowie zumal auch dem militärisch konnotierten *accinctus*, vgl. VOLLMER 1898, 463. Das mit *accinctus* einhergehende Motiv der Rüstung zum Kampf greift Statius in den Versen 65–68 mit der oben ab Seite 80 beschriebenen miniaturisierten Rüstungsszene nach homerischem Vorbild wieder auf.

104 RÜHL 2006, 232 fasst Statius' Verortung seiner Tätigkeit im *otium* im Lichte des sozialen Unterschieds zwischen Patron und Dichter auf: Von der Warte des mitten im öffentlichen Leben stehenden Magistraten und Patrons Marcellus aus betrachtet, sei Dichtung eine Tätigkeit, die strikt dem *otium* zuzuordnen ist, und insofern befände sich Statius als Berufsdichter in einem auf Dauer gestellten *otium*. Jenseits dieser sozialen Perspektive ist die Betrachtung von Statius Tätigkeit als *otium* mit Blick auf seine bereits herausgearbeitete Selbstinszenierung als ambitionierter Epiker allerdings nicht haltbar (vgl. dazu erneut BONADEO 2012, 138–147, McCARTER 2012, *passim*, insbes. 465 und – mit konkretem Bezug auf RÜHL – auch BITTO 2016, 106).

105 Zum poetischen *otium* in der Kleinform vgl. zuletzt ausführlich ROMAN 2014, *passim* und insbes. 341–346 sowie ThLL 9.2.1178.6–20 zur Verwendung des Begriffs in und für Dichtung. Vgl. zur Darstellung des *otium* der Oberschicht und des Dichters in den Silven NAUTA 2002, 308–323.

106 Zum Rekurs auf Verg. *georg.* 4.559–566 vgl. COLEMAN 1988, 146 f., 153; vgl. dazu Verg. *georg.* 4.563 f. (*illo Vergilium me tempore dulcis alebat | Parthenope studiis florentem ignobilis oti*) mit Stat. *silv.* 4.4.49 u. 53 (*otia u. Parthenope*) sowie Verg. *georg.* 4.559 (*Haec ... canebar*) mit Stat. *silv.* 4.4.78 (*haec ego... sonabam*). LIDDELL 2003 hingegen stellt eine Verbindung zu Verg. *georg.* 1.424–437 her.

107 Statius' Wunsch nach Schlaf lässt sich – wie auch das Motiv der ermüdenden Leier (s. o. Seite 95) – im direkten Zusammenhang mit dem *labor* epischer Betätigung interpretieren. Für den Nexus von *labor* und Schlaflosigkeit des Epikers Statius vgl. die Bezeichnung der *Thebais* als *bissenos* multum vigilata *per annos* in der Sphragis des Epos (Stat. *Theb.* 12.811 f.) sowie *silv.* 3.5.34 f., gerichtet an die Gattin des Dichters (*totasque in murmure noctes | aure rapis vigili; longi tu sola laboris | conscia*

am Grab Vergils mit trägem Daumen¹⁰⁸ gezupften, abgespannten Saiten seiner Lyra an (*tenuis ignavo pollice chordas | pulso*; V. 53 f.), das in der Forschung mehrfach als Signal für eine kallimacheische λεπτότης-Poetik in der Silvendichtung ausgedeutet wurde.¹⁰⁹ Diesen Aspekt werden wir unten in den Abschnitten 3.2.4 und 3.2.5 mit Blick auf Hor. *carm.* 1.6 und Teil E noch genauer betrachten.

In der kontrastierenden Gegenüberstellung von Marcellus und Statius gibt es mit Blick auf fünf Begriffe bzw. Themenfelder erhebliche Brüchigkeiten, die letztlich zu einer paradoxen Parallelisierung von Patron und Dichter führen. Es handelt sich dabei um a) *curae*, b) *ingenium*, c) *magni usus*, d) *animus* und e) *fama*. Von Teil B 2 herkommend fällt an der Argumentation in Teil C 1 zunächst auf, dass Statius gleich zu Beginn des μακαρισμός den Begriff der *curae*, Besorgungen, aus Vers 28 (*exue curis...*) aufgreift und dass er erneut auf beide Bereiche, auf die Dichtung und auf den Staatsdienst bezogen ist. Bemerkenswert ist außerdem, dass ausgerechnet den Staatsdiener *ingenium* auszeichnet, obwohl der Begriff doch auch als dichterisches Talent bzw. Inspiration zu fassen ist.¹¹⁰ Die Kränze von Helikon und Parnass aus dem ersten Teil der Priamel und die Wiederaufnahme beider Toponyme in Teil E zeigen, dass Statius das Privileg von Talent und Inspiration, die Voraussetzung bzw. das Ergebnis einer Begünstigung durch Apoll und die Musen sind, für sich beansprucht. Auch

cumque tuis crevit mea Thebais annis.). Vgl. zur Schlaflosigkeit des Dichters auch Silve 5.4 mit GIBSON 2006 a, 381, der mit Blick auf die fehlende Begründung des ausbleibenden Schlafs von einer „elusiveness“, einer Undurchschaubarkeit des Textes spricht, und BRITO in Kürze unter dem Titel „Schlaflos mit Kallimachos“, der die Silve 5.4 im Lichte kallimacheischer *lucubratio*, also nächtlicher Produktion von Literatur, betrachtet. Vgl. zum Motiv der *lucubratio* bei Statius auch Stat. *silv.* 4.6.25 f. mit COLEMAN 1988, 182 (*docto multum vigilata Myroni | aera*). Vgl. zur Schlaflosigkeit von Epikern und Tragikern auch Mart. 8.3.17 f. (*scribant ista graves nimium nimiumque severi, | quos media miseros nocte lucerna videt*) mit CANOBBIO 2014, 454, Anm. 48.

108 COLEMAN 1988, 147 verweist auf die Antithese zwischen Trägheit (*ignavia, segnitia, quies*) und Tugend (*virtus*), wobei letztere in Statius' Selbstinszenierung und auch von der Sentenz *maior post otia virtus* ausgehend, der Epik zuzuschlagen ist. NAUTA 2008, 168 hält zu *ignavus* fest: „that adjective is used in a poetological context by Ovid at *Am.* 1.15.1 to contrast poetry, but more specifically love poetry, with the active life, and at *Am.* 2.18.3 to contrast love elegy with epic.“

109 Zur λεπτότης-Poetik und *tenuis* vgl. COLEMAN 1988, 147 mit Verweis auf Verg. *ecl.* 1.2; Hor. *epist.* 2.1.225; MCCARTER 2012, 472: „Slenderness (*tenuis chordas*) is appropriate to the light, Callimachean poetry that Statius is composing as a prelude to the Vergilian epic he hopes to produce“. NAUTA 2008, 168 mit Anm. 75 sieht in *tenuis* eine mögliche Anspielung auf die Silven selbst und verweist dabei auf *silv.* 1.4.36 (*tenuiore lyra*), 4.7.9 (*carmen tenuare*) und 5.3.98 (*vires tenuare*). BRITO 2016, 108–110 sieht in der Silve 4.4 verschiedene Stufen der römischen Kallimachos-Rezeption spannungsvoll enggeführt und verweist dabei – ohne weitere Ausführungen – auf Hor. *carm.* 1.6 und vor allem *carm.* 4.15. Vgl. allerdings erneut MERLI 2013, 178–190 und ROSATI 2015, die die Konfliktlinie zwischen der improvisatorischen Poetik der Silven und dem kallimacheischen Ideal des *limae labor* nachzeichnen. Vgl. außerdem BONADEO 2013, 60–65 zu Kallimachos in den Silven.

110 Vgl. zum auf die Dichtung bezogenen *ingenium* ThLL 7.1.1533.9–64. Vgl. zum *ingenium* in den Silven WRAY 2007.

der Befund, dass Statius sich zum Schluss des Gedichtes als *vates* bezeichnet (V. 101) und sich – wie wir mit Blick auf die Rollenkonstruktion für Marcellus bereits sehen konnten – den Sprechgestus des *vates fatidicus* in Teil C 2 tatsächlich zu eigen macht, spricht für eine durch Apoll und die Musen privilegierte Stellung. Statius scheint es mit anderen Worten an *ingenium* nicht zu mangeln.¹¹¹

Doch ebenso wenig fehlt es ihm an großen Aufgaben. Aus einer poetologischen Perspektive heraus betrachtet handelt es sich bei allen drei angesprochenen epischen Projekten in Teil E dem Inhalt und dem Umfang nach um Großwerke bzw. um große Aufgaben. Doch kann es sich bei ihnen auch um *magni usus*, also um Aufgaben mit einem besonderen Nutzen handeln, die Statius im μακαρισμός der Silve 4.4 vermeintlich exklusiv dem Feld des politisch-militärischen *negotium* vorbehält? Zu einer solchen Übertragung von *magni usus* auf das Feld der Dichtung und zwar ganz konkret auf das mythologische Epos gibt Statius einen deutlichen Impuls, indem er in der Formulierung *magnos accinctus in usus* | fert animus *quascumque vices* (V. 48 f.) wörtlich aus dem *incipit* von Ovids *Metamorphosen* zitiert (*In nova fert animus mutatas dicere formas* | *corpora*; Ov. *met.* 1.1 f.).¹¹² Ovids *animus* und sein episches Vorhaben zieht Statius dadurch gewitzt als exemplarischen Maßstab für den mutigen Willen im Kontext öffentlicher Betätigung heran, markiert dabei aber zugleich, dass der zweite Teil des μακαρισμός zusätzlich auch auf epische Dichtung abzielen kann.

Wenn Statius darüber hinaus nur wenige Verse später davon spricht, dass er am Grab Vergils *animus*, Willenskraft, schöpfe (*sumo animum*; V. 55), dann bestärkt er in seiner Selbstinszenierung genau diejenige Eigenschaft, die laut der Priamel in der Bewältigung von großen Aufgaben vonnöten ist. So wundert es denn auch nicht, dass der Besuch am Grab Vergils Statius unmittelbar zu animieren bzw. inspirieren scheint.¹¹³ Einen wesentlichen Effekt des *animus sumere* konnten wir oben bereits mit der zunehmenden Episierung sowohl des Marcellus als auch der Sprechrolle des Dichters beobachten. Insgesamt mangelt es Statius mit Blick auf seine Tätigkeit als Epiker keineswegs an zu großen Aufgaben gewappneter Willenskraft, wie es in Vers 48 f. heißt.¹¹⁴

¹¹¹ Zur nachgerade überschießenden Inspiration des Dichters durch Apoll in Teil E s. u. Seite 119.

¹¹² Die Durchsichtigkeit dieser Referenz ist aus zweierlei Gründen hoch zu veranschlagen: Erstens handelt es sich beim aufgerufenen Prätext um eine prominente und im Originalkontext besonders exponierte Stelle und zweitens stellt Statius das nur zwei Worte umfassende epische Zitat exponiert an den Anfang von Vers 49. Vgl. zum Faktor der Exponiertheit in alludiertem und alludierendem Text, der die Nachvollziehbarkeit von intertextuellen Bezügen steigert, HELBIG 1996, 105 f.

¹¹³ Zu Vergils Grab als Ort der Inspiration vgl. bereits VOLLMER 1898, 464.

¹¹⁴ Mit Blick auf ein Epos auf Domitian trifft nur der Zusatz *quascumque vices* (V. 49), der darauf abzielt, sich jeder Aufgabe zu stellen, die da auch kommen mag, nicht auf Statius zu. Allerdings besteht gerade ein Teil der enkomiaistischen Strategie der *recusatio* eines Epos auf Domitian darin, den Kaiser als Thema darzustellen, das alle Größenmaßstäbe, einschließlich Achills, bei weitem sprengt,

Die in Teil C 1 statthabende Inszenierung von *otium* und insbesondere auch Trägheit konterkariert Statius weiter, indem er nach eigenem Bekunden nach den „wetterwendischen Freuden des Ruhms“ strebt (*ventosaeque gaudia famae*; V. 50 f.). Mit *fama* greift der Dichter einen Begriff auf, den er vor der Priamel bereits verwendet hatte, nämlich mit Blick auf das Ansehen des Adressaten Marcellus als Redner.¹¹⁵ Am Ende von Teil B 2 schreibt er über Marcellus, dass er in seiner Amtstätigkeit – metonymisch repräsentiert durch die *hasta*, die Amtsinsignie des *praetor hastarius* – bereits herausragenden Ruhm gewonnen habe, offenbar durch seine Fähigkeiten als Redner:

... hasta,
qua tibi sublimi iam nunc *celeberrima fama*
eminet et iuvenis facundia praeterit annos.

... die Lanze, durch die jetzt schon *höchster Ruhm* Dir Erhabenem *weithin prangt* und Deine Eloquenz Dein junges Alter übertrifft.

Stat. *silv.* 4.4.43–45

Statius strebt also, wenngleich auch auf einem anderen Gebiet von Sprachbegabung, genauso nach Ruhm wie Marcellus. Für Marcellus stellt der Dichter *fama* explizit und im Superlativ bzw. Elativ fest (*celeberrima fama*; V. 44). Ob Statius seinem eigenen Dafürhalten nach selbst bereits Ruhm erworben hat, ist in Teil C 1 weniger erkennbar als sein Wille, ihn zu erlangen (*ventosaeque gaudia famae* | *quaerimus*; V. 50 f.).¹¹⁶ Während nicht zuletzt Statius' Siege bei musischen Agonen zu einer gewissen *fama* beigetragen haben dürften, zeigt die Werkschau in Teil E allerdings auf, dass ihm insbesondere die *Thebais* als sein abgeschlossenes Großwerk zu *fama* zu verhelfen vermag. Die Errungenschaft der *Thebais* stellt der Dichter an diversen anderen Stellen in den Silven zur Schau,¹¹⁷ und zu einer solchen Passage stellt die auffällige Formulierung von den „wetterwendischen Freuden des Ruhms“ einen intratextuellen Bezug her. Es geht dabei um die Silve 4.7, in der Statius die Rolle seines Adressaten Vibius Maximus als tatkräftiger Unterstützer seiner Arbeit an der *Thebais* herausstellt:¹¹⁸

quippe te fido monitore nostra
Thebais multa cruciata lima
temptat audaci fide *Mantuanæ*
gaudia famae.

25

also über die Kategorie der *magni usus* nicht mehr adäquat erfasst ist. Zur *recusatio* in Teil E s. u. ab Seite 118.

¹¹⁵ Vgl. zum Konzept der *fama* HARDIE 2012 und GUASTELLA 2017.

¹¹⁶ Vgl. zu Statius Streben nach Ruhm auch *silv.* 5.3.213 f.: *primusque dedisti* | *non uulgare loqui et famam sperare sepulcro*.

¹¹⁷ Vgl. Stat. *silv.* 1.5.8, 3.2.40, 144, 3.5.36, 4.4.89, 4.7.8, 26.

¹¹⁸ Vgl. zu Vibius Maximus COLEMAN 1988, 195–197; NAUTA 2002, 220 f.

Dank Deinem treuen Rat *rührt* ja meine lang und qualvoll ausgefeilte Thebais mit kühner Saite
an den Freuden Mantuanischen Ruhms.

Stat. *silv.* 4.7.25–28

Zunächst greift Statius in den Topos des *limae labor* auf,¹¹⁹ um die Strophe mit einem Vergleich seiner selbst mit Vergil zu beenden: Die *Thebais* rühre kühn (*audaci fide*, *silv.* 4.7.27) an den Ruhm, den der Dichter aus Mantua mit seiner *Aeneis* errang. Die Junktur *gaudia famae* übernimmt Statius sowohl in Silve 4.4. und Silve 4.7, wobei sie in der Silve 4.7 unmittelbar mit der *Aeneis* und in der Silve 4.4 mit Vergils Grab in Zusammenhang steht (*silv.* 4.4.50 u. 4.7.28).¹²⁰ Während der Ruhm in Silve 4.4 zumal durch das Adjektiv *ventosus* von einer erheblichen Unberechenbarkeit geprägt zu sein scheint, ist Statius in Silve 4.7 deutlich selbstbewusster, denn das dort verwendete Prädikat *temptare* und das adjektiv *audax* signalisiert das Selbstbewusstsein, dem Ruhm der *Aeneis* mit der *Thebais* unmittelbar auf den Fersen zu sein.¹²¹ Diesen Anspruch artikuliert Statius allerdings auch schon wesentlich früher, nämlich in der *Thebais* selbst, auf deren Schluss der Dichter in Silve 4.7, markiert durch das Verb *temptare*, aber auch über die Motive Ruhm und *limae labor* rekurriert.¹²²

durabisne procul dominoque legere superstes,	810
o mihi bisse nos <i>multum vigilata</i> per annos	
<i>Thebai? iam certe praesens</i> tibi <i>Fama</i> benignum	
stravit iter coepitque novam monstrare futuris.	
iam te magnanimus dignatur noscere Caesar,	
Italia iam studio discit memoratque iuventus.	815
vive, precor; <i>nec tu divinam Aeneida tempta</i> ,	
sed longe sequere et vestigia semper adora.	
mox, tibi si quis adhuc praetendit nubila livor,	
occidet, et meriti post me referentur honores.	

Wirst du lange überdauern und als Werk, das seinen Herrn noch überlebt, gelesen werden, o du von mir über zweimal sechs Jahre hin *auch oft des nachts umsorgte Thebais*? Fürwahr hat *Fama höchstselbst* dir schon einen günstigen Weg gebahnt und begonnen, dich als neues Werk der Nachwelt zu empfehlen. Dich zu kennen, erachtet für würdig schon Caesar in Großmut, Italiens Jugend studiert dich eifrig schon und trägt dich vor. Lebe nur, ich bitte dich! *Und rühre nicht an der göttlichen Aeneis*, sondern folge ihr mit Abstand und ehre immer ihre Spuren! Bald wird, falls

119 Vgl. zu diesem Topos COLEMAN 1988, 203 f. mit Belegstellen, MERLI 2013, 178–190 u. ROSATI 2015.

120 Vgl. BONADEO 2013, 45. Die Silve 4.7 steht im Buch zwar hinter der Silve 4.4, wird aber von COLEMAN ein Jahr früher auf das Jahr 94 datiert (vgl. COLEMAN 1988, xix–xxi).

121 Darin liegt in *silv.* 4.7 ein besonderer enkomiaistischer Effekt, ist es doch der Patron Vibius Maximus, der in Statius' Darstellung den Erfolg der *Thebais* aktiv unterstützt hat und somit als Ko-Akteur des Dichters mit ermöglicht hat (vgl. COLEMAN 1988, 204).

122 Vgl. GÄRTNER 2008, 149 f.

Neid bisher dich irgend hat umwölkt, er enden und, bin ich auch nicht mehr, wird man dich verdienstermaßen ehren.

Stat. *Theb.* 12.810–819

Zum Schluss des Epos spricht der Dichter über *Fama*, den personifizierten Ruhm, der seinem in vielen durchwachten Nächten ausgefeilten Werk den Weg ebne (*multum vigilata Thebai* u. *iam certe praesens Fama*; *Theb.* 12.811 f.). Schließlich fordert Statius die personifizierte *Thebais* dazu auf, der „göttlichen *Aeneis*“ in respektvollem Abstand zu folgen und sie keinesfalls herauszufordern bzw. an ihr rühren zu wollen (*nec tempta*; *Theb.* 12.816). Diese Aufforderung greift der Dichter in Silve 4.7 wörtlich auf und durchkreuzt sie mit der Feststellung, dass sein Epos genau dies sehr wohl tue (*temptat*; *silv.* 4.7.27).¹²³ Doch schon in der Sphragis der *Thebais* stellt die Mahnung an das Epos in einem der *praeteritio* sehr ähnlichen, Verfahren klar, dass der Dichter für sein Werk durchaus beansprucht, mit der von ihm verehrten *Aeneis* in Konkurrenz treten zu können: Würde er dies seinem Werk nicht zutrauen, müsste er es auch nicht dazu auffordern, es bleiben zu lassen.¹²⁴

Als Zwischenbilanz lässt sich für Teil C 1 festhalten, dass Statius sich selbst dort nur *prima facie* als vermeintlich trägen Dichter dem zu Großstaten ansetzenden Redner und Magistraten Marcellus gegenüberstellt. Letztlich geht es dabei nicht um eine enkomiasische Geste einer Verkleinerung, die den Adressaten im Vergleich umso größer erscheinen ließe.¹²⁵ Vielmehr setzt die auf Ambition und Wettbewerb abzielende Inszenierung aus Teil B 2 fort, indem er subtil die Begriffe bzw. Konzepte *curae*, *ingenium*, *magni usus*, *animus* und *fama* für seine Rolle als rastender Epiker fruchtbar macht. Die Priamel erhält dadurch eine über die Kontrastierung von Dichter und Patron weit hinausgehende Bedeutungsebene, auf der Statius seine beiden Rollen als Dichter der Kleinform und der Großform kontrastiert, im Sinne eines wechselseitigen Nebeneinanders aber auch konsolidiert. Während die Silven dabei dem *otium* zuzu-

¹²³ Vgl. GÄRTNER 2008, 150.

¹²⁴ BONADEO 2013, 42 f. spricht in diesem Zusammenhang treffend von „Understatement“ und einer „Antiphrase“. Eine ganz ähnliche, ebenfalls unter vorgeblicher Scheu vorgenommene und letztlich doch sehr selbstbewusste Familiarisierung mit Vergil und zudem mit Homer liegt auch in Stat. *silv.* 1.pr.1–15 vor (s. o. ab Seite 4). – Vgl. zur Sphragis der *Thebais* und Statius' selbstbewusster Einordnung auf dem zweiten Rang hinter Vergil HINDS 1998, 91–98; POLLMANN 2004, *ad loc.* – die ebd. 268 mit Verweis auf *Vita Suetoni/Donati* 89 f. zur elfjährigen Arbeitszeit Vergils an der *Aeneis* (*Aeneida XI perfecit annis*) auch an Statius Bemerkung, er habe zwölf Jahre (*bissenos annos*, Stat. *Theb.* 12.811) an seinem Epos gearbeitet, eine markierte Inszenierung von Konkurrenz mit Vergil festmacht –; GÄRTNER 2008; FRANCHET D'ESPÈREY 2013, 102–109. NUGENT 1996, 70 sieht in Stat. *Theb.* 12.816 f. nicht weniger als „die expliziteste intertextuelle Referenz im lateinischen Epos.“ Vgl. zum Verhältnis von *Aeneis* und *Thebais* zuletzt ausführlich GANIBAN 2007, der ebd. 1–9 einen kompakten Forschungsüberblick zum Thema gibt. Zum Beginn der Kanonisierung Vergils vgl. SUERBAUM 2013.

¹²⁵ *pace* COLEMAN 1988, 146 f.; RÜHL 2006, 232.

ordnen sind, ist es Statius als ambitioniertem, nach *fama* strebendem und bereits über sie verfügendem Epiker möglich, sogar nach den Maßgaben öffentlicher *negotia* vom Glück begünstigt und erfolgreich, also *felix*, in seinen großen Besorgungen zu sein. Statius inszeniert sich in der Silve 4.4 mit anderen Worten als Berufsdichter, dessen Betätigung als Epiker sein *negotium* darstellt. Seine *auctoritas* als *vates*, der Marcellus wirkungsvoll in Szene zu setzen und zu preisen weiß, beruht dabei – allen sozialen Differenzen zum Trotz – wesentlich darauf, dass sich Dichter und Patron in der reziproken Rollenkonstruktion der Silve 4.4 hinsichtlich ihrer Ambition, auf ihren sehr verschiedenen Betätigungsfeldern jeweils hochgradig konkurrenzfähig zu sein, auf Augenhöhe begegnen.

Mit den bisherigen Überlegungen ist die enorme Verdichtung von literarischen Assoziationen, die Statius in Teil C 1 vornimmt, noch nicht zur Gänze erfasst. Einerseits greift er dort mit namentlicher Nennung und mit durchschlagendem, episierenden Effekt auf Vergil zu. Den *magnus magister* nimmt er dabei – wie ich im nun folgenden Abschnitt vorschlagen möchte – insbesondere als Ankündiger eines Epos in den Blick. Andererseits evoziert er – wie in Abschnitt 3.2.4 gezeigt werden soll – in Teil C 1 erneut auch horazische Assoziationen. Mit der Ode 1.6 greift Statius dabei einen prominenten Präzedenzfall für die *recusatio* des historischen Epos auf. Wie nun zu zeigen sein wird, ruft der Dichter mit Horaz und Vergil zwei völlig gegensätzliche Positionen auf: Epos-Ankündigung und -Ablehnung stehen in Teil C 1 unmittelbar nebeneinander.

3.2.3 Monumente für Leben und Werk: Vergils Grab als literarische Allegorie (Verg. *georg.* 3)

Wie wir in der ersten Hälfte dieses Kapitels bereits sehen konnten, entfaltet Vergils Grab in der Rollenkonstruktion von Patron und Dichter in Teil C 2 einen stark episierenden Effekt. Mir scheint dabei von besonderer Bedeutung zu sein, dass Statius mit dem Grab des Dichters einen Erinnerungsort imaginiert, an dem man zusammenfassend auf das Gesamtwerk bzw. die Dichterbiographie Vergils zurückschauen kann. Die *Vita Suetoni/Donati* (VSD) überliefert zum Grab unter anderem das folgende Epigramm:¹²⁶

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua rura duces.

¹²⁶ Die VSD ist die wichtigste Quelle zu Vergils Grab: *Ossa eius Neapolim translata sunt tumuloque condita qui est via Puteolana intra lapidem secundum* (VSD 133 f.). Zum nicht zweifelsfrei identifizierten Grab und seiner Forschungsgeschichte vgl. CAPASSO 1983 und TRAPP 1984. Zum Epigramm vgl. PEASE 1940, LAUSBERG 1982, 278–281, FRINGS 1998.

Mich gebar Mantua, raffte Kalabrien hin und hält nun
Parthenope; ich sang Weiden, Felder und Fürsten.

VSD 136 f.

Obwohl sich nicht mit Sicherheit sagen lässt, ob nun diese konkrete Inschrift an Vergils Grab angebracht war oder nicht,¹²⁷ verdeutlicht sie dennoch exemplarisch, dass am Grab ganz wesentlich das Leben eines Verstorbenen bilanziert und memoriert wird.¹²⁸ Wenn Statius sich also am Grab Vergils verortet, dann evoziert er damit auch die Vita Vergils, die üblicherweise als Paradebeispiel für einen literarischen *cursus honorum* begriffen wird, der einem kontinuierlichen Aufstieg in der Gattungshierarchie folgt und in der *Aeneis* gipfelt.¹²⁹ Zwei Aspekte sprechen dafür, dass Statius Vergil am Grab insbesondere als Epiker verstanden wissen will: Einerseits wurde die Umschreibung des Grabes mit *magnus tumulis magistri* (V. 55) bereits als Hinweis auf die epische Großform interpretiert.¹³⁰ Andererseits verweist aber vor allem auch die zusätzliche und bemerkenswerte Bezeichnung des Grabes als *Maroneum templum* (V. 54) auf Vergils Karriere als Epiker.¹³¹ Diese Junktur stellt einen Rekurs auf eine zentrale Passage aus den *Georgica* dar, der durch den oben genannten Bezug auf die

127 Das Epigramm konnte nicht *in situ* nachgewiesen werden und der Behauptung in VSD 134 f., es sei von Vergil selbst verfasst worden (*in quo [s. c. tumulo] distichon fecit tale*), ist mit großer Vorsicht zu begegnen. Gegen die Urheberschaft Vergils spricht sich PEASE 1940, 180 aus, der auf Vergils Verfügung hinweist, die *Aeneis* vernichten zu lassen (vgl. VSD 149–152). Mit ähnlicher Argumentation geht FRINGS 1998, 89 f. von einem Autor „aus der näheren Umgebung Vergils“ aus, der das Epigramm öffentlich sichtbar an dessen Grab habe anbringen lassen.

128 Zur Verdichtung der Vergil-Vita auf zwei Verse vgl. FRINGS 1998, 90.

129 Vgl. hierzu insbes. HARBACH 2010, 237–279, außerdem THEODORAKOPOULOS 1997, die auch auf das Grabepigramm aus der VSD eingeht. Zur Idee der Vergil-Vita als *cursus honorum* vgl. auch LOWE 2010, 474.; zur Aszendenzbewegung im Gesamtwerk Vergils auch HARRISON 2013, 5 f. und BITTO 2016, 71–74. Diese lineare, auf das Epos abzielende Bewegung ruft Statius bereits im *silv.* 1.pr.7–9 auf, wobei schon dort ersichtlich ist, dass sie sich nicht auf seine eigene *vita* übertragen lässt (s. o. ab Seite 4 und für einen vollständigen Gegenentwurf ab Seite 1 das einleitende Fallbeispiel Mart. 12.94).

130 Zur Bezeichnung *magnus magister* vgl. COLEMAN 1988, 147: „His reference to Virgil as *magister* (V. 55) implies that he is talking mainly about his career as an epic poet.“ Dagegen LIDDELL 2003, 132 f., der sich ganz auf den in den Versen 49–55 statthabenden Rekurs auf die *Georgica* konzentriert, dabei allerdings nicht nur das Ende von *Georgica* 4 in den Blick nimmt, sondern in einer ambitionierten Interpretation in den Versen 53–55 ein kaskadiertes Strukturzitat von Akrosticha aus Arat. *Phaen.* 783–787 und Verg. *georg.* 1.424–437 vermutet. COLEMANS Standpunkt wird nicht zuletzt dadurch gestützt, dass in den mannigfaltigen quantitativen Antithesen des Gedichtes die Dimension des Großen mit der epischen Dichtung verbunden ist. Statius evoziert Vergil als Epiker bzw. als Dichter, der zum panegyrischen Epos ansetzt, aber dennoch im kleineren Werk der *Georgica* bereits umfassend Panegyrik für Octavian leistet.

131 Zur Bezeichnung eines Grabes als *templum* vgl. COLEMAN 1988, 148 mit Verweis auf Verg. *Aen.* 4.457 f. und Sil. 1.81–84. Plin. *epist.* 3.78 berichtet, dass Silius Italicus das Grab Vergils „wie einen Tempel“ (*ut templum*) besuchte. Vgl. zu Silius’ annähernd religiöser Verehrung Vergils auch

Sphragis der *Georgica* und durch die namentliche Nennung Vergils zusätzlich markiert ist. In *georg.* 3.1–39 imaginiert Vergil allegorisch seinen triumphalen Einzug in Mantua und spricht dabei von einem Tempel, der Caesar Octavian beherbergen und mit Bildern von dessen Siegen im Osten des Reichs geschmückt sein werde. Hier der für den Tempel relevante Ausschnitt:¹³²

primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,	10
Aonio rediens deducam vertice Musas;	
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas	
et viridi in campo <i>templum de marmore ponam</i>	
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat	
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.	15
<i>in medio mihi Caesar erit templumque tenebit:</i>	
illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro	
centum quadriugos agitato ad flumina currus.	

Ich will als erster, wenn mein Leben zureicht, die Musen, vom Aonischen Gipfel heimkehrend, in mein Heimatland führen, will als erster dir, Mantua, Idumaeische Palmen reichen und auf grüner Au nahe am Fluss *einen Tempel von Marmor errichten*, wo der gewaltige Mincius in trägen Windungen irrt und seine Ufer mit zartem Schilf säumt. *Caesar throne mitten darin und sei der Herr meines Tempels*. Ihm zu Ehren will ich siegreich und prangend in Tyrischem Purpur mit hundert vierspännigen Wagen am Fluss ein Kampfspiel veranstalten.¹³³

Verg. *georg.* 3.10–18

Diese programmatisch in der Mitte des Werkes liegende Passage wird allgemein als Vergils Ankündigung eines panegyrischen Epos auf Octavian interpretiert, die der Dichter später mit der *Aeneis* auch einlösen sollte.¹³⁴ Mit Blick auf Vergils Tempel-Al-

Mart. 7.63.5f. (*sacra cothurnati non attigit ante Maronis | implevit magni quam Ciceronis opus*), 11.48 u. 11.50 (49).

132 Vgl. zum Bauschmuck Verg. *georg.* 3.26 f.: *in foribus pugnam ex auro solidoque elephanto | Gangaridum faciam ...*

133 *Georgica*-Übersetzung nach SCHÖNBERGER 1994.

134 Vgl. KRAGGERUD 2009, der zeigt, dass Vergil höchstwahrscheinlich schon zum Zeitpunkt von *georg.* 3 eine *Aeneis* und nicht eine *Caesareis* plante; ERREN 2003, 553–555, 565 f. betont den Aspekt der allegorischen Tempelweihe als prospektive Einlösung eines Votums als Dank für den erbetenen poetischen Sieg mit den *Georgica* am Helikon. — Zu architektonischen Monumenten als Allegorien für einzelne Werke und Gesamtwerke vgl. besonders prominent Pind. *O.* 6.1–5 und Hor. *carm.* 3.30.1 (*Exegi monumentum*) mit NISBET/RUDD 2004, 365–368. Zum Einfluss von Pindar auf das Proöm von *georg.* 3 vgl. WILKINSON 2008. Zu Statius als literarischem Bauherr in *silv.* 3.1 vgl. NEWLANDS 1991, die das Proöm von *georg.* 3 als wichtige Vorlage für den poetischen Bau des Herkules-Tempels postuliert. EGELHAAF-GAISER 2007 nimmt demgegenüber stärker die Rolle des Patrons Pollius Felix als Bauherr in den Blick.

legorie ist Statius' auffallend redundante Bezeichnung des Grabes als Chiffre für die (angekündigte) *Aeneis* lesbar.¹³⁵

Die Szenerie am „Tempel Vergils“ motiviert in der Silve 4.4 also eine doppelte Perspektive, die einerseits den Aspekt der Lebensbilanz und andererseits eine Bewegung hin zum Epos in den Mittelpunkt stellt. Den Entwurf einer episiereten Lebensbilanz konnten wir in der ersten Hälfte des Kapitels bereits für Marcellus beobachten. Doch auch für Statius löst der imaginierte Besuch am Grab des „großen Meisters“ eine deutliche Tendenz zur Vergrößerung und Episierung aus,¹³⁶ denn im Laufe der Silve präsentiert sich der Dichter zunehmend in der Rolle des Epikers.¹³⁷ In Teil E kündigt Statius – wie Vergil es im dritten *Georgica*-Buch tut – ein neues episches Projekt an. Dabei handelt es sich allerdings nicht um ein panegyrisches Epos, wie Vergil es ankündigt, sondern um die *Achilleis* (*magnus Achilles*; V. 94). Mit Blick auf die *arma maiora* Domitians in Vers 95 f. spricht er darüber hinaus zwar ein panegyrisches Epos an, doch in einer abschließend noch näher zu betrachtenden *recusatio* verwirft er diese Idee. Dass Statius überhaupt eine Werkschau gibt und die Idee eines panegyrischen Epos abwägt, scheint in der Inszenierung des Textes nicht zuletzt eine Auswirkung des Besuches am Grab Vergils zu sein: Dieser besondere Ort löst einen kompetitiven Vergleich mit Vergils Lebenswerk aus.

Statius zieht im Schatten des *Maroneum templum* also nicht nur für seinen Patron, sondern auch für sich selbst eine vorgezogene Lebensbilanz. Dabei erscheint er nicht nur als Autor einer vier Bücher umfassenden Sammlung von Silven, sondern auch als Verfasser zweier parallel zu den Silven entstandenen bzw. entstehenden Epen. Damit umreißt Statius ein Gesamtwerk, das dasjenige Vergils um ein Epos überbietet.¹³⁸ Neben dem Impuls zur Vergrößerung und Episierung enthält Teil C 1 wie bereits angekündigt aber auch einen poetologischen Impuls zur Verkleinerung – und damit Blicken wir nun auf den Rekurs auf Hor. *carm.* 1.6

¹³⁵ Darüber hinaus dürfte in Statius' Formulierung *Maroneum templum* auch ein Wortspiel vorliegen, das auf dem Gleichklang der Adjektive *Maroneus* und *marmoreus* basiert, wobei letzteres der Junktur *de marmore* aus Verg. *georg.* 3.13 entspräche. Die Junktur *de marmore* tritt bei Vergil an fünf, das Adjektiv *marmoreus* an vier Stellen auf.

¹³⁶ Man beachte in diesem Kontext auch den etymologischen Zusammenhang der Junktur *magni magistri* (V. 55). Die Etymologie von *magister* liefert z. B. *ThLL* 8.0.76.69 f.

¹³⁷ Vgl. zur zusehends vorschreitenden Episierung des Silvendichters auch McCARTER 2012, 473, die einen Anstieg des poetischen Registers allerdings nicht wie im vorliegenden Beitrag bereits in Teil C 2 mit der Episierung des Marcellus, sondern erst in Teil D, der Beschreibung des Vesuvs, dingfest macht.

¹³⁸ Zur Idee des in der Silve 4.4 vorweggenommenen Gesamtwerkes vgl. – allerdings ohne Bezug auf Vergils Grab – BITTO 2016, 108 u. 114 der zeigt, dass Statius in den Silven *Thebais* und *Achilleis* zu einem epischen Diptychon bzw. Gesamtwerk zusammenbindet.

3.2.4 Die Silve 4.4 als *recusatio* (i): Zarte Saiten und große Schlachten (Hor. *carm.* 1.6)

Um zu zeigen, dass Statius in Teil C1 nicht nur eine Fülle von Begriffen sondern mit Blick auf die enkomiaistischen Silven insgesamt wesentliche Strukturen aus der *recusatio* aus Hor. *carm.* 1.6 übernimmt, folgt zunächst ein Überblick über die Ode:

Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
qua rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit:

nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum

conamur, *tenuēs grandia*, dum Pudor
imbellisque lyrae Musa potens vetat 10
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere *ingeni*.

quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionen aut ope Palladis
Tydiden superis parem?

nos conviviam, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui sive quid urimur,
non praeter solitum leves. 20

Magst du denn besungen werden von Varius, einem Schwan des
mäonischen Gesanges, als tapfer und als Sieger über die Feinde,
wo auch immer wilde Krieger zu Schiff und zu Pferde
unter deiner Führung Heldentaten vollbrachten.

Ich aber, Agrippa, will weder davon noch vom schweren
Zorn des Peliden, der nicht nachzugeben verstand,
noch von den Meerfahrten des doppelzüngigen Ulixes
noch vom grausamen Geschlecht des Pelops zu singen

versuchen, ich, *der für so Großartiges zu Geringe*, solange Scheu
und die nur der *unkriegerischen Lyra* mächtige Muse verbieten,
den Ruhm des einzigartigen Caesar und den deinen
durch Mangel an Begabung zu schmälern.

Wer könnte Mars, der von einer stählernen Tunika bedeckt ist,
würdig besingen oder den vom troischen Staub
schwarzen Meriones oder den dank der Hilfe der Pallas
den Überirdischen ebenbürtigen Tydiden?

Ich will von Gastmählern, ich von Kämpfen der Mädchen,
die nur mit geschnittenen Nägeln den jungen Männern gegenüber wild sind,
frei von Liebe singen, oder wenn ich entflammt bin,
wie gewohnt spielerisch.

Hor. *carm.* 1.6

In einer Kombination aus *recusatio*, *excusatio* und *praeteritio* stellt Horaz in *carm.* 1.6 an seiner statt seinen Freund und Dichterkollegen Varius als geeigneteren Panegyriker vor, der Agrippas Taten „in maeonischem Liederflug“, also in einem Epos mit homerischen Qualitäten besingen werde (V. 1–4).¹³⁹ Die Ode richtet sich dabei nicht nur an den in der zweiten Person angesprochenen Agrippa, sondern vom ersten Wort an mindestens genauso auch an Varius.¹⁴⁰ Von zentraler Bedeutung und auch an zentraler Stelle im Gedicht platziert ist die Antithese zwischen dem zartem Dichter und großen Gegenständen (*nos ... tenues grandia*; V. 9). *grandia* steht dabei summarisch für die großen Themen, die angeblich im Epos zu verhandeln seien und – so der Entschuldigungsgrund des Dichters – Gefahr liefen, durch sein mangelndes Talent geschmälert zu werden (*culpa deterere ingeni*; V. 12). Dementsprechend untersagen ihm die Scham und seine angeblich nur der friedfertigen Leier mächtige Muse, sich auf diesem Feld zu tummeln (*Pudor | imbellisque lyrae Musa potens vetat*; V. 9 f.). Die großen Gegenstände führt Horaz im Modus der *praeteritio* allerdings ausführlich in den Strophen 1, 2 und 4 vor, während er die Angabe seiner poetischen Hauptinteressen pointiert auf die letzte Strophe beschränkt (*nos ... cantamus*; V. 17–19).¹⁴¹ Bei den *grandia* handelt es sich einerseits um die militärischen Errungenschaften Agrippas (V. 1–4) und Caesar Octavians (V. 9–16) und außerdem um die Geschicke diverser Heroen und Götter in der zweiten und vierten Strophe der Ode. In diesen beiden Strophen versammelt Horaz mit leichter Hand Figuren und Themen aus den homerischen Epen:¹⁴² In den Versen 5–7 klingen jeweils die ersten Verse von *Odyssee* und

¹³⁹ WIMMEL 1960, 187 weist Hor. *carm.* 1.6 eine „Sonderstellung“ zu, insofern „es die erste formal in sich geschlossene Apologie“ darstelle und damit die Apologie „zum selbständigen Gedichttypus“ werde. — Zum Ansatz, einen anderen Dichter ins Spiel zu bringen, der die abgelehnte Aufgabe, ein (panegyrisches) Epos auf eine bestimmte Person zu schreiben, übernimmt, vgl. NISBET/HUBBARD 1970, 83 *ad carm.* 1.6.1.

¹⁴⁰ Vgl. NISBET/HUBBARD 1970, 83, die nicht davon ausgehen, dass der „grim general“ Agrippa enge Kontakte zum Maecenas-Kreis hatte.

¹⁴¹ Zur letzten Strophe s. unten Abschnitt 4.4.

¹⁴² HARRISON 2007, 172 spekuliert darüber („all must be speculation here“), ob Horaz sich nicht etwa nur direkt auf Homer, sondern auf dem Lyriker bereits bekannte Passagen von Varius' Preisdichtung

Ilias an,¹⁴³ die Nachkommen des Pelops (*Pelopis domum*; V. 8), also Agamemnon und Menelaos treten mannigfaltig in der *Ilias* auf,¹⁴⁴ und auch die in den Versen 13–16 versammelten Kämpfe von Mars/Ares, Meriones und Diomedes vor Troja (*pulvere Troico*; V. 14) verweisen auf dieses Epos.¹⁴⁵ Dass Horazens Freund Varius das panegyrische Projekt auf einem dem Gattungsarchegeten Homer würdigen Qualitätsniveau umsetzen müsse, ist als neckende Geste aufzufassen, transportiert aber auch eine enorme Erwartungshaltung. Homer ruft Horaz dabei mit der Wendung *Maeonii carminis alite* in Vers 2 und auch mit der rhetorischen Frage *quis ... scripserit ...?* in der vierten Strophe auf.

Entgegen der expliziten Textaussage, dass die großen Themen nur im Epos adäquat dargestellt werden könnten und dass der schwache Dichter mit seiner friedfertigen Leier ihnen nicht gerecht würde, findet episierende Panegyrik für Agrippa und Caesar Octavian im impliziten Sprechmodus der *praeteritio* unversehens sehr

beziehen könnte. Da diese Frage nicht zu entscheiden sein wird, bleibt nichts anderes übrig, als sich auf den reichhaltigen Rekurs auf Homer zu konzentrieren.

143 Vgl. NISBET/HUBBARD 1970, 85 f.

144 Mit dem „Haus des Pelops“ (V. 8) könnte allerdings auch Thyestes gemeint sein. Dies verleiht dem Text eine zusätzliche Volte, weil Varius selbst eine Tragödie gleichen Titels geschrieben hatte (vgl. NISBET/HUBBARD 1970, 86; DAVIS 1991, 36).

145 Die in der vierten Strophe mit Ares und Pallas Athene interagierenden Heroen Meriones und Diomedes werden auch in der *Ilias* auf unterschiedlicher Ebene mit Göttern auf eine Stufe gestellt: Meriones tritt mehrmals in den Formelversen ἀτάλαντος Ἐνυαλίῳ ἀνδρείφοντι (Hom. *Il.* 2.651, 7.166, 8.264, 17.259) und θοῷ ἀτάλαντος Ἀρήϊ (Hom. *Il.* 13.295, 328, 528) auf, die ihn als dem Kriegsgott ebenbürtig ausgeben (vgl. PUTNAM 1995, 55, Anm. 15); Diomedes hingegen wird in Buch 5 von Athena unterstützt, verletzt in seiner Aristie sowohl Aphrodite als auch Ares und erhält auch beim Wagenrennen während der Leichenspiele für Patroklos unmittelbare Hilfe von Athena (Hom. *Il.* 23.388–400). — Die Verse 13–20 hat PEERLKAMP 1862, 29–31 für nicht authentisch befunden und deshalb athetiert. Befürworter der Athetese der vierten Strophe sehen die Argumentationsstruktur des Textes durch sie unterbrochen, wie z. B. GÜNTHER 2013, 264: „The return to Homeric poetry in ll. 13–16 is odd ... Lines 13–16 speak of one particular episode of the Trojan War, an episode not attested in this form elsewhere, certainly not in Homer.“ NISBET/HUBBARD 1970, 87 f. sprechen sich zwar gegen eine Athetese aus, gehen aber ebenfalls davon aus, dass Horaz in der vierten Strophe auf eine andere Vorlage als Homer zurückgreift. Allerdings erscheint es erstens nicht zwingend nötig, eine bei Homer nicht auffindbare und deshalb andernorts zu suchende Einzelszene als Vorlage zu postulieren. Vielmehr lässt sich die vierte Strophe auch als ein aus Homer gespeistes Tableau dreier zwar semantisch verknüpfter, aber nicht situativ zusammenhängender Figuren bzw. Szenen lesen, deren Abgrenzung voneinander das zweifache, disjunktive bzw. exklusive *aut* in Vers 15 f. markiert (vgl. die einleitende Definition als *particula disiunctiva* in *ThLL* 2.0.1564.9). Zweitens lässt sich die vierte Strophe je nach eingenommener Perspektive nicht als ein integraler Bestandteil aus der horazischen Argumentation wegdenken, weil hier nicht bloß erneut Homer als Bezugsgröße für die Dichter Horaz und Varius aufgerufen wird, sondern mit Ares, Meriones und Diomedes als Folie eine geschickt vermittelte episierende bzw. heroisierende Aufladung der Feldherren und Politiker Agrippa und Caesar Octavian stattfindet. Für die Relevanz der vierten Strophe spricht sich auch PUTNAM 1995, 54 f. aus.

wohl ihren Platz in *carm.* 1.6.¹⁴⁶ Am Ende ist es Horaz selbst, der ganz nebenbei die beiden Politiker in einem geballtem intertextuellen Zugriff auf die homerischen Prätexte panegyrisch auf eine Ebene mit Heroen stellt und somit episch auflädt. Horaz eignet sich homerisches Material so weit an, dass er zumal in den Strophen 2 und 4 selbst zu einem „maeonischen Liederflug“ in lyrischem Maßstab ansetzt. Seinen Freund und Kollegen Varius unterzieht er einerseits zwar einer positiven Inszenierung, in deren Rahmen der Epiker uns als der panegyrischen Aufgabe vollaufgewachsen präsentiert wird. Andererseits kommt Horaz ihm aber in dieser Aufgabe zuvor: Varius' Epos auf Agrippa muss noch auf sich warten lassen – vgl. das Futur *scriberis* in Vers 1 – während Horaz das Lob von Agrippa und Caesar Octavian schon in der Textgegenwart in kompakter Form liefern kann. Damit ergibt sich eine raffiniert herbeigeführte Konstellation, in der alle involvierten Personen von einer positiven Inszenierung profitieren, in der Horaz selbst seinem Freund Varius allerdings etwas voraus hat: Er hat die Panegyrik im Modus der episierenden Ode bereits geliefert, während als nächstes Varius am Zug ist.

Kommen wir nun vor dem Hintergrund von *carm.* 1.6 auf die Silve 4.4 zurück, dann lassen sich zahlreiche Parallelen zwischen beiden Texten feststellen. Mit dem friedfertigen Lorbeer vom Parnass (*imbelles laurus*; V. 47) und den zarten Saiten seiner Lyra (*tenues chordas*; V. 53) greift Statius zwei für die Selbstinszenierung Horazens zentrale Adjektive aus *carm.* 1.6 auf, die dort auf den Lyriker selbst (*nos ... tenues*; *carm.* 1.6.5–9) und dessen Leier gemünzt sind (*imbellisque lyrae*; *carm.* 1.6.10). Auch mit der adversativen Junktur *sed viget ingenium* (V. 48) aus dem zweiten Glied der Priamel, die suggeriert, dass es dem Dichter, im Gegensatz zum erfolgreichen Politiker an *ingenium* mangle, greift Statius auf eine wesentliche Figur der Ode 1.6 zurück. Dort spricht Horaz von der Gefahr, aus dem Verschulden eines unzureichenden Talentes heraus (*culpa deterere ingeni*; *carm.* 1.6.12) einem großen Gegenstand oder einer großen Aufgabe Abbruch zu tun oder an ihr zu scheitern. Statius' *magni usus* (V. 48) stehen dabei auf einer Ebne wie Horazens *grandia* (*carm.* 1.6.9). Darüber hinaus stehen diese drei Übereinstimmungen relativ nah beieinander und gruppieren sich um die Mitte der Silve, die auf Vers 53 fällt, der das Motiv der *tenues chordae*

¹⁴⁶ Diese integrierende Bewegung benennt bereits LUCAS 1900 in seinem den Begriff der *recusatio* prägenden Beitrag. Ebd. 333 definiert er die *recusatio* als „Scheinform ..., welche versagt, was sie gewährt“; vgl. auch ebd. 321: „Nach Analogie der *praeteritio*, worunter wir bekanntlich eine in die Scheinform des Uebergehens gekleidete Erwähnung verstehen, darf jene ausgesprochene Weigerung, welche die Erfüllung in sich schliesst, als *recusatio* bezeichnet werden.“ – Vgl. zu *carm.* 1.6 DAVIS 1991, 28–39, der von einer „assimilation by parody“ spricht, weil er in Horazens Darstellung von Achill und Odysseus ein parodistisches Element sieht, das im Odentext den Effekt des *deterere* (V. 12) und der Unzulänglichkeit der Gattung Ode für epische Inhalte vorführe; HARRISON 2007, 173 spricht im Kontext seines Konzeptes von *generic enrichment* von „incorporation of the epic mode“.

beinhaltet.¹⁴⁷ Diese Konzentration in der Mitte des Gedichts entspricht der Verteilung bei Horaz, der das betroffene Vokabular in der mittleren bzw. dritten Strophe bündelt. Über diese Parallelen hinaus erzeugt Statius auf eine strukturell sehr weitgehend mit *carm.* 1.6 vergleichbare Weise einen eklatanten performativen Selbstwiderspruch: Auf der einen Seite steht der vermeintlich erschöpfte, friedfertige und träge Dichter mit seinem zartbesaiteten Instrument und auf der anderen Seite die vom Besuch am Grab Vergils inspirierte, episierende ‚Veredelung‘ des Marcellus zum heroischen Kämpfer.¹⁴⁸

Welche Funktion hat der Rekurs auf *carm.* 1.6 für die Silve 4.4? Einerseits zeugt er ein weiteres Mal von Statius’ umfassender Aneignung von horazischen Rollenkonstruktionen, mit der der Silvendichter in Buch 4 seine Einschreibung in die lyrische Tradition betreibt. Andererseits scheint mir der Rekurs auf *carm.* 1.6 einen wesentlichen Präzedenzfall dafür aufzurufen, *grandia*, also große Themen, Personen/Figuren und Leistungen zwar als potentielle Gegenstände des Epos zu benennen, sie letztlich aber dennoch in der Kleinform in Szene zu setzen. Dass dieses Verfahren nichtsdestoweniger mit einem erheblichen enkomastischen Mehrwert in Form von symbolischem Kapital für die Adressaten einhergehen kann, tritt in *carm.* 1.6 deutlich zu Tage. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Silve 4.4 mit ihren vielfältigen Rekursen auf Horaz als programmatische Aussage eines Dichters werten, der sich, anders als Horaz, nicht auf die Position zurückziehen kann, grundsätzlich kein Epos schreiben zu können bzw. zu wollen: Enkomastik bzw. Kaiserpanegyrik schließt Statius mit Ausnahme der Proömien aus seiner epischen Produktion aus und behält sie sonst exklusiv seiner kleineren Silvendichtung und seinen Wettbewerbsbeiträgen vor.¹⁴⁹ Indem Statius die horazische *recusatio* aus *carm.* 1.6 aufgreift, rechtfertigt er also nicht etwa einen Ausschluss von Darstellungsweisen und Themen der Epik aus der Kleinform. Es geht dabei vielmehr um eine miniaturisierte Inklusion epischer Elemente in die Silven bei

¹⁴⁷ Die Frage der exakten Textmitte steht unter dem Vorbehalt der von MARKLAND 1728 vermuteten *lacuna* in Vers 103 (s. o. Seite 78, Anm. 38).

¹⁴⁸ Eine solche epische Aufladung konnten wir auch bei Horaz beobachten und auch bei ihm kann man mit den in der Analyse zur Silve 2.3 dargelegten Implikationen von einer ‚Aufpfropfung‘ bzw. ‚Veredelung‘ auf kleinem Raum sprechen. Horaz wendet homerische Motive und Assoziationen aufwertend auf Caesar Octavian, Agrippa und Varius an: Ihre Taten bzw. die adäquate Aufzeichnung dieser Taten sind nunmehr mit epischen bzw. homerischen Maßstäben zu ermessen. Horaz erzeugt in einem ästhetisch anspruchsvollen und spannungsvollen Kunstwerk also ein Surplus an symbolischem Kapital und somit einen Distinktionsgewinn für die im Gedicht präsenten Akteure.

¹⁴⁹ Vgl. zum siegreichen panegyrischen Beitrag bei den Albanischen Spielen, wohl im Jahr 90, mit dem Doppeltriumph über die Germanen und Daker als Thema Stat. *silv.* 4.2.65–67 mit NAUTA 2002, 329 f., der sich ebd. auch für die plausible Hypothese ausspricht, dass das als Scholion zu Iuv. 4.94 überlieferte, vier Verse kurze Fragment eines Gedichtes *De bello Germanico* aus diesem siegreichen Beitrag stammen könnte. Vgl. zu dieser Hypothese zuletzt auch SANTORELLI 2012, 9 f. mit Hinweisen auf weiterführende Literatur, der ebd. 10–13 das kleine Gedicht auf den Germanischen Krieg (SANTORELLI spricht von einem *poemetto*) als wesentliches Modell für Juvenals vierte Satire auffasst.

gleichzeitigem Ausschluss des historisch-panegyrischen Epos aus seiner mythologischen Epenproduktion. Die Silve 4.4 ist mit anderen Worten eine *recusatio* einer bestimmten Art von Epos aus dem Epos.¹⁵⁰

Wie die Ode 1.6 überschreibt die Silve 4.4 – und darüber hinaus z. B. auch die epischierenden panegyrischen Silven 4.2 und 4.3 – die Repräsentationsfunktion des historisch-gentilizischen Epos, indem sie in der Inszenierung des Marcellus Lexik, Motive, Figuren, Strukturen und Sprechmodi des epischen Gattungrepertoires und konkreter epischer Vorlagen in sich aufnimmt. Und so ist es auch kein Zufall, dass Statius' Selbstdarstellung als Dichter, der fremde Taten besingend ins hohe Alter voranschreitet (*nos facta aliena canendo | vergimus in senium*; V. 69 f.), eine erhebliche Ambiguität zwischen Epos und Silvendichtung aufweist, wie NAUTA treffend feststellt: „Although *facta canere* is typical of epic, the praise of Marcellus in the preceding and following lines may also suggest the *Silvae* themselves.“¹⁵¹ Das sonst wohl in erster Linie dem Epos zuzuweisende Konzept des *facta canere* wird von Statius also in die Silve 4.4 übernommen, die somit eine wesentliche Funktion des Epos überschreibt.

3.2.5 Die Silve 4.4 als *recusatio* (ii): Das Gewicht des Kaisers. Abwägung eines Epos auf Domitian (Hor. *carm.* 4.15, *ars* 38–40)

Zum Schluss dieses Kapitels kommen wir nun auf die *recusatio* eines panegyrischen Epos auf den Kaiser zu sprechen, über das Statius in den Versen 95–100 nachdenkt:

nunc vacuos crines alio subit infula nexu:	
Troia quidem <i>magnusque</i> mihi temptatur <i>Achilles</i> ,	
sed vocat arcitenens alio pater <i>armaque monstrat</i>	95
<i>Ausonii maiora ducis</i> . trahit impetus illo	
iam pridem retrahitque timor. stabuntne sub illa	
mole umeri an <i>magno vincetur pondere cervix?</i>	
dic, Marcelle, feram? <i>fluctus an sueta minores</i>	
nosse ratis nondum <i>Ioniis credenda periclis?</i>	100

Ans freie Haar schmiegt sich eine andere Binde nun: Troja nämlich versuch ich und den großen *Achill* zu besingen, doch der Gott mit dem Bogen ruft zu andrem mich hin und verweist auf die *größeren Waffen des römischen Fürsten*. Dort zog der Drang zuvor mich schon hin, doch hielt die Furcht mich zurück. Ob unter dieser Last die Schultern bestehen *oder ob der Nacken dem großen*

¹⁵⁰ In NAUTAS Untersuchung der flavischen *recusatio* lässt sich denn auch beobachten, dass nicht nur Statius in seiner *Achilleis* eine *recusatio* in ein Epos integriert, sondern auch Valerius Flaccus: „If *recusatio* would only be the rejection of epic, the first *recusatio* to be found in Flavian poetry could not occur where it does occur: in the proem of an epic“ (NAUTA 2006, 27).

¹⁵¹ Ders. 2008, 169. Vgl. zum Epos als angemessenem Medium für *facta* auch Stat. *silv.* 1.2.95–97 mit Blick auf die vielen poetischen Talente des Adressaten Stella: *noster comes ille piusque | signifer armiferos poterat memorare labores | claraque facta virum et torrentes sanguine campos*.

Gewicht unterliegt? Sag, Marcellus, werd' ich es tragen? Oder muss man ein Schiff, das kleinere Wellen nur kennt, nicht noch bewahren vor den Fährnissen des Ionischen Meeres?

Stat. silv. 4.4.93–100

Bemerkenswert ist an dieser von quantitativ-qualitativen Antithesen und Steigerungen durchzogenen *recusatio*, dass der Dichter ein Epos auf Domitian nicht explizit ablehnt, sondern es mit vermeintlich offenem Ergebnis abwägt. Diese Inszenierung einer Abwägung stellt eine signifikante Abweichung von der Tradition der *recusatio* dar, die in besonderer Weise für die Reflexion von Statius' Leistungsfähigkeit als Silvendichter und vor allem auch Epiker geeignet ist. Darüber hinaus ermöglicht die Abwägung eines panegyrischen Epos, wie nun nachgezeichnet werden soll, die Bestimmung des Stellenwertes des Kaisers als Gegenstand epischer Größe und sie lässt Marcellus als Mittler zwischen Kaiser und Dichter erscheinen.

Aus der Perspektive der kallimacheisch begründeten Tradition der römischen *recusatio* heraus betrachtet, an die die Silve 4.4, wie wir nun sehen werden, nicht nur im Rekurs auf Hor. *carm.* 1.6 anknüpft, stellt die Einführung der Problematik eines Epos auf Domitian ein Kuriosum dar. In Vers 95 f. präsentiert sich Statius punktuell als Epiker, dem man auf paradoxe Weise zu viel Talent und Inspiration zutrauen kann: Während der Dichter nach seinem großen Wurf, der *Thebais*, vom „großen Achill“ (*magnusque Achilles*; V. 94) als Gegenstand seines gegenwärtigen Epos spricht, zeigt ihm Apoll in einer Geste inspiratorischer und qualitativ-quantitativer Eskalation die noch „größeren Waffen“ Domitians (*armaque monstrat | Ausonii maiora ducis*; V. 95 f.). Der Auftritt Apolls stellt, wie BITTO zeigt, eine gewitzte Inversion des in Hor. *carm.* 4.15.1–4 zu fassenden Motivs von Apoll dar, der seinen Schützling davon abhält, sich mit einem waffenstarrenden Epos zu übernehmen:¹⁵²

Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbis increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem. ...

Phöbus hat, als ich von Schlachten und besiegten Städten
mit der Lyra künden wollte, mich angefahren,

¹⁵² Vgl. BITTO 2016, 109 f., der ebd. 107–110 eine ausführliche Analyse von Teil E und der dortigen Rezeption kallimacheischer Motive vornimmt. Vgl. auch HARDIE 1983, 167: „Apollo's role derives from, and reverses the conventions of, the *recusatio*, ...“ – Hor. *carm.* 4.15 ist das Schlussgedicht der Odensammlung. Da Statius mit dem olympischen Wagenlenker in Teil B 2 bereits auf *carm.* 1.1., das Eröffnungsgedicht der Sammlung, rekurriert, umklammert er mit seinen Horaz-Rekursen alle vier Odenbücher vom ersten bis zum letzten Gedicht. Diese Geste intertextueller Umfassung kann im Hinblick auf Statius' Horaz-Rezeption im vierten Silvenbuch als Signal einer im Wortsinne umfassenden Aneignung der horazischen Lyrik aufgefasst werden.

ich solle nicht aufs Tyrrhenische Meer hinaus meine kleinen
Segel setzen. ...

Hor. *carm.* 4.15.1–4

Durch die Inversion dieses Motivs konstruiert Statius ein Szenario, in dem der sonst in der *recusatio* als Warner vor dem Epos auftretende Apoll ihm ein Epos auf Domitians militärische Erfolge durchaus zutraut. Doch Statius bremst die verwegene, kurzfristige Selbstaufwertung durch den Gott Apoll sofort wieder ein, indem er in seiner unmittelbar angeschlossenen Frage an Marcellus, ob der Dichter dieser Aufgabe gewachsen sei, zwei poetologische Metaphern aufgreift, die das Risiko des Scheiterns an einem zu großen Gegenstand reflektieren.¹⁵³ Zum einen handelt es sich um das Motiv der Schultern, die eine große Last tragen, in Vers 97–99 (*stabuntne ... umeri ...?*). Dieses Bild ruft einmal mehr einen horazischen Prätext auf – dieses Mal aus der *ars poetica* – der besagt, dass man sich als Dichter einen den eigenen Kräften angemessenen Gegenstand herausuchen solle (Hor. *ars* 38–40).¹⁵⁴ Zum anderen evoziert Statius in Vers 99 f. mit dem Bild vom Schiff, das bisher nur kleinere Fluten durchsegelte (*fluctus an sueta minores* | *nosse ratis nondum Ioniis credenda periclis?*), erneut ein Motiv aus der erste Strophe von Hor. *carm.* 4.15, in der Apoll den übermütigen Dichter vor den Gefahren des tyrrhenischen Meeres warnt.¹⁵⁵ Berücksichtigt man darüber hinaus noch Statius' Selbstdarstellung als alternder Dichter in Vers 69 f., dann verschiebt sich die Balance eines Textes, der unter dem Motto *maior post otia virtus* mit Extremen von Trägheit und Schlaf bis hin zum maximalen *labor* eines Epos auf Domitian befasst ist, von den *arma maiora* des Kaisers weg hin zur *Achilleis*.¹⁵⁶

¹⁵³ Der sonst für die *recusatio* typische Gehorsam des Dichters gegenüber der Gottheit ist also ausgesetzt (HARDIE 1983, 167: „The deity is normally obeyed without question“).

¹⁵⁴ Vgl. VOLLMER 1898, 466 u. COLEMAN 1988, 156. Die Stelle lautet: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam* | *viribus et versate diu quid ferre recusent*, | *quid valeant umeri* (Hor. *ars* 38–40). VOLLMER verweist ebd. noch auf Hor. *epist.* 2.1.257.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu BITTO 2016, 108, Anm. 42 mit weiteren Belegstellen – besonders prominent Apolls Warnung in Prop. 3.3.23 f.: *alter remus aquas alter tibi radat harenas*, | *tutus eris: medio maxima turba mari est*. – und weiterführender Literatur für die Tradition der Metapher von Dichtung als Schifffahrt. BITTO weist ebd. 108 auch auf die Verknüpfung des Schifffahrtmotivs mit dem Bild der im sicheren Hafen die Segel reffenden *Thebais* in *silv.* 4.4.88 f. hin, das seinerseits den Schluss der *Thebais* aufgreift (*Theb.* 12.809). Vgl. dazu auch McCARTER 2012, 456 mit Verweis auf einen ähnlichen Rekurs auf *Theb.* 12.809 in *silv.* 2.2.138–142; VAN DAM 1984, 274 führt über die bisher genannten Stellen hinaus für das Motiv des Schiffs im sicheren Hafen noch *silv.* 1.2.202 f. und 2.1.67–69 an.

¹⁵⁶ Vgl. zum Aspekt des Alters als Entschuldigungsgrund dafür, nicht das größere der beiden angesprochenen epischen Projekte zu bearbeiten NAUTA 2006, 31 f., ders. 2008, 169, einschl. Anm. 80 und insbesondere BITTO 2016, 105–110, für dessen Analyse der *Achilleis* als Spätwerk die Frage des Alters – auch in der Silve 4.4 – von entscheidender Bedeutung ist. Ebd. spricht BITTO mit Blick auf die quantitativen Antithesen in Teil E treffend von einer Verkleinerung der *Achilleis* durch alexandrinische Affiliationen.

Letztlich verwendet Statius die Frage nach einem Epos auf Domitian als eine durch die Tradition und Konvention der *recusatio* abgesicherte Strategie einer Aufwertung aller beteiligten Akteure des Gedichtes, in der klar ist, dass der Dichter ein solches Epos zwar explizit thematisieren kann, es aber trotzdem nicht oder noch nicht (*nondum*; V. 100) schreibt.¹⁵⁷ Ein wesentliches Surplus dieser Strategie ist die Inklusion weiterer Kaiserpanegyrik in das vierte Silvenbuch, denn sie ermöglicht es dem Dichter, den qualitativ-quantitativen Stellenwert eines solchen Epos explizit zu benennen. Ein Epos auf den Kaiser erscheint dabei als eine größere Aufgabe als die *Achilleis* und der Kaiser als noch größerer Kämpfer als Achill. Durch die Junktur *arma maiora* lässt Statius das Epos auf Domitian – vermittelt über das Schlüsselwort *arma* – sogar noch größer als die *Aeneis* erscheinen.¹⁵⁸ Statius tritt nach den drei vorausgehenden Silven 4.1–3 zum Schluss der Silve 4.4 also erneut als Panegyriker in der Kleinform auf, dieses Mal allerdings nur im Umfang von sechs Versen (V. 95–100).¹⁵⁹

Für Marcellus vertieft die Abwägung eines Epos auf Domitian einen wesentlichen Aspekt seiner Rollenkonstruktion, nämlich die Nähe zum Kaiser. Indem Statius in seiner Frage nach einem Epos auf den Kaiser Rat bei Marcellus sucht, lässt er ihn als Mittelsmann zwischen sich und Domitian und als in seine Dichtung involvierten *amicus* erscheinen.¹⁶⁰ Darüber hinaus greift Statius' mit der mit nautischer Metaphorik verbrämten Frage auch auf die Inszenierung des Marcellus als zweiter Palinurus in Teil B 2 zurück. Wer, wenn nicht Marcellus, der durch einen Steuermann präfiguriert ist, der selbst der stillsten See noch misstraut, sollte dem Dichter ein besserer Lotse für sein Dichtungsschiff sein?¹⁶¹

157 Zum Aspekt des auf eine unbestimmte Zukunft verschobenen Schreibens vgl. NAUTA 2006, 31 f. (s. vorige Anm.) und BIRTO 2016, 110. Vgl. grundsätzlich zur Überlegung, dass mit einem Epos auf Domitian nicht zu rechnen ist, die Begründung von COLEMAN 1988, 156 zu Vers 96 f. (gerade im Lichte dieser Überlegungen, die darauf abzielen, dass Domitian offenbar kein Epos angefragt hat, ist der Ansatz ebd. 155, dass Statius mit Marcellus eine Person um Rat fragt, die die Reaktion des Kaisers auf ein panegyrisches Epos tatsächlich ausloten könnte, allerdings weniger überzeugend). Vgl. auch RÜHL 2006, 233: „Das ist die geschickte Verpackung einer *Recusatio*, die auf diese Weise öffentlich gemacht wird, jedoch nicht an Domitian persönlich gerichtet ist, da Statius von ihm auch nicht offiziell gefragt wurde.“

158 Zur Überbietung der *Aeneis* vgl. GIBSON 2006 b, 173: „Apollo shows Statius *arma*, glancing at the opening word of the *Aeneid*, but these are *armaque ... Ausonii maiora ducis*, the „greater arms of the Ausonian lord“, Domitian, an ingenious capping of Virgil's own claim that the second, martial half of the *Aeneid* was the „greater task“, *maius opus* [Verg. *Aen.* 7.45].“

159 GIBSON 2006 b, 173 merkt ausgehend von der Silve 4.4 treffend an, dass Domitian in den Silven wesentlich präsenter ist als in Statius' Epen und dass seine Gelegenheitsdichtung sich in dieser Hinsicht mit einem anspruchsvolleren Thema als die Epen befasst: „... the *Silvae* engage with material which is apparently loftier than the actual epic poems of Statius.“

160 Vgl. RÜHL 2006, 233, Anm. 34.

161 Vgl. für das Misstrauen des Palinurus erneut Verg. *Aen.* 5.848–851 (s. den Text o. Seite 74).

Für den Dichter hat die *recusatio* des Epos auf den Kaiser nicht zuletzt die Funktion, sich selbst – wie RÜHL es formuliert – „als möglichen Kandidaten für eine solche Aufgabe ins Gespräch“ zu bringen und zumal auch seine bisherigen Leistungen und sein aktuelles Projekt, die *Achilleis*, öffentlichkeitswirksam zu bewerben.¹⁶² Die betonte Zurschaustellung seiner epischen Errungenschaften innerhalb des vierten Silvenbuches kommt dabei einer Bestandsaufnahme des symbolischen Kapitals des Dichters gleich, das wesentlich seinen Standpunkt und – wenn man so möchte – auch seinen Marktwert als *licensed spokesperson* im Sinne ZEINERS mitbestimmt: Die Silve 4.4 weist ihn als gleichermaßen etablierten wie produktiven Epiker und Silvendichter aus. Statius legt nicht nur ein viertes Buch mit kleinen Dichtungen vor, dessen besonderer symbolischer Stellenwert im Kontext augusteischer vierter Bücher oben bereits angesprochen wurde.¹⁶³ Vielmehr präsentiert er in der Silve 4.4 erstmals ein zweites Epenprojekt, das ihn – ähnlich wie er es für Marcellus hinsichtlich diverser epischer *exempla* vorsieht – ebenfalls sein wichtigstes episches *exemplum* übertrumpfen lässt, nämlich Vergil: Mit seinem zweiten mythologischen Epos lässt er ihn zumindest quantitativ hinter sich, um in homerische Dimensionen vorzustoßen.¹⁶⁴

3.3 Fazit: Rollenkonstruktion und ‚Veredelung‘ durch das Epos in Silve 4.4

Das vorliegende Kapitel stellt den Versuch dar, einen Teil der vielfältigen intertextuellen Verknüpfungen zu untersuchen, durch die Statius seinen Patron Marcellus und sich selbst als Dichter-*persona* in Szene setzt. Das Epos stellte sich dabei als ein wesentlicher Bildspender für beide Rollenkonstruktionen heraus. Die mit der Rollenkonstruktion für Marcellus (s. o. das Zwischenfazit 3.1.6) unmittelbar zusammenhängende Selbstinszenierung des Dichters stellt sich wesentlich komplexer dar als diejenige des Patrons, obwohl sie auf dem gleichen Verfahren beruht: Auch Statius stellt sich selbst in einen Ähnlichkeitsbezug zu *exempla* und auch er stattet sich und seine Rolle in einem oft durch stark verknappte Zitate hergestellten Rekurs auf geeignete Prätexte mit bestimmten Eigenschaften und situativen Anhaltspunkten aus. Als *exempla* stehen für Statius allerdings weniger mythische und epische Figuren im Mittelpunkt als vielmehr Horaz und Vergil. Im kontrastreichen und hochgradig dynamisierten Rekurs auf beide Autoren entwirft der Dichter seine *imago vitae* im Spannungsfeld zwischen Silvendichtung und Epik. Dieses Feld steckt er auf der einen Seite mit Rekursen auf Vergils Eposankündigung aus den *Georgica*, mit der Einnahme der

¹⁶² Vgl. RÜHL 2006, 233,

¹⁶³ S. o. Seite 92

¹⁶⁴ Vgl. grundsätzlich zur homerischen Dichterbiographie und zu ihrer Bedeutung als Modell für Statius' eigene Dichtervita wie sie sich in Silve 4.4 andeutet, BITTO 2016, 33–52 und 110.

Rolle des spezifisch epischen *vates* und der Reflexion eines noch größeren Epos als die *Aeneis* ab, auf der anderen Seite hingegen mit Rekursen auf diverse Horaz-Partien, die zwar die Ambitionen eines poetischen *vates* verdeutlichen, vor allem aber intensiv den Stellenwert der Kleinform im Kontrast zum Epos ausloten. Diese Applikation prominenter metapoetischer bzw. meta-epischer Semantiken auf Statius' Rollenkonstruktion lässt sich – wie auch im Falle des Marcellus – als literarische ‚Pfropfung‘ lesen. Eine ‚Veredelung‘ findet dabei insofern statt, als die herangezogenen bzw. ‚aufgepfropften‘ Intertexte es Statius erlauben, sich mit seinen zentralen Vorbildern zu familiarisieren, sie aber zumal auch zu überbieten. Seine von den beiden augusteischen Vorbildern deutlich abweichende Laufbahn als Dichter, die weder ausschließlich auf die Kleinform, noch auf die lineare Logik eines kontinuierlichen Aufstiegs in der Gattungshierarchie beschränkt ist, ermöglicht es Statius letztlich, sich mit einem vierten Silvenbuch mit Horaz zu vergleichen, dessen Überbietung er allerdings mit seiner epischen Produktion erzielt, die mit der Ankündigung eines zweiten Epos ihrerseits wiederum Vergil überbietet. In der Summe stellt die Silve 4.4 also ein Doppelporträt von Patron und Dichter mit Kaiser im Hintergrund dar, in dem alle beteiligten Akteure im denkbar besten Licht erscheinen.

Im Vergleich zur Silve 2.3, die uns mit ihrer deutlich markierten Zweiteilung zwischen okkasioneller ‚Unterlage‘, dem Geburtstagsgedicht, und der ‚aufgepfropften‘ Aitiologie als Musterbeispiel für poetische Pfropfung in den Silven diene, sind die Stellen, an denen Statius Denkfiguren anderer Texte auf das Briefgedicht an Marcellus überträgt, deutlich flächiger über den Text verteilt. Doch auch ohne dass der Text in seiner räumlichen Disposition einen veredelten Baum so genau abbildet wie die Silve 2.3, lässt sich die fruchtbare, distinktiv wirkende symbolische Applikation diverser epischer und meta-epischer Semantiken auf die *imagines vitae* von Patron und Dichter mit einem metaphorisch abstrahierten Begriff von Veredelung beschreiben.

Nach der Analyse von Statius' immens vielschichtigen Rollenkonstruktionen in der Silve 4.4 wechseln wir nun den Autor und gehen zu einer *recusatio* aus der Feder Martials über, die zwar wesentlich kürzer ausfällt, aber dennoch eine Fülle an literarischen Assoziationen aufruft. Ein wesentlicher Unterschied zur Silve 4.4 ist die Tatsache, dass in Mart. 9.50 kein enkomiastischer Kontext vorliegt, sondern ganz im Gegenteil ein fiktives Gegenüber durch den Rekurs auf (meta-)epische Texte als Zielscheibe epigrammatischen Spotts desavouiert wird. In diesem Epigramm lassen sich, wie wir gleich sehen werden, zwar ähnliche intertextuelle Verfahren beobachten wie in der Silve 4.4, doch das Konzept einer literarischen ‚Veredelung‘ im Sinne einer intertextuell vermittelten Aufwertung lässt sich dabei nicht sinnvoll einsetzen. Eine Gemeinsamkeit von Epigramm 9.50 und der Silve 4.4 ist allerdings ein erneuter intensiver Zugriff auf Horaz, wobei auch *carm.* 1.6 wieder eine wichtige Rolle spielen wird.

4 *parturiunt montes...* Problematisierung epischer Dichtung in Mart. 9.50

Ingenium mihi, Gaure, probas sic esse *pusillum*,
carmina quod faciam quae *brevitate* placent.
confiteor. sed tu *bis senis grandia libris*
qui scribis Priami proelia, *magnus homo es?*
nos facimus Bruti puerum, nos Langona vivum: 5
tu *magnus* luteum, Gaure, *Giganta* facis.

Dass mein Talent so mickrig sei, Gaurus, beweist du damit,
dass ich Gedichte schreibe, die durch Kürze gefallen.
Das gestehe ich. Doch bist du, der du in zweimal sechs Büchern
Priamos' großartige Schlachten beschreibst, ein großer Mensch!
Ich mache den Brutusjungen und den Langon lebendig;
groß wie du bist, machst du, Gaurus, einen Giganten aus Ton.¹

Mart. 9.50

In Epigramm 9.50 sieht sich die Martial-*persona* mit einem Epiker mit dem sprechenden Namen ‚Gaurus‘ – ‚Prahlhans‘ – konfrontiert.² Der Sprecher gibt im ersten Distichon Gaurus' Einschätzung seines Talenten wieder, das – wie sich in spannungsvoller, rahmender Sperrung zeigt – nichts weniger als mickrig sei (*ingenium ... pusillum*; V. 1), weil der Epigrammatiker gefällige kleine Gedichte schreibe. Die Martial-*persona* gesteht Gaurus zwar zu, ein kleines Talent zu haben (*confiteor*; V. 3), und bezieht damit wie auch in anderen Epigrammen ostentativ die Position des sich bescheiden gebenden Kleindichters. Doch im zweiten Distichon kontert sie den Angriff des Epikers mit der satirisch-syllogistischen Nachfrage, ob im Umkehrschluss Gaurus als großer Mann bzw. überlegener Dichter zu gelten habe, nur weil er ein umfangrei-

1 Martial-Text nach SHACKLETON BAILEY 1990, Übersetzung von Mart. 9.50 vom Verfasser, sonst nach BARIÉ/SCHINDLER 2013.

2 Vgl. für Figuren mit diesem Namen auch Mart. 2.89, 4.67, 5.82 und 8.27. Der Name lässt sich von γαῦρος, γαυριάω und anderen Derivaten auf γαυρ- ableiten (s. LSJ s. v. γαῦρονξ bis γαῦρωμα); vgl. zu dieser Etymologie vor den Interpretationen jüngerer Datums bereits RENN 1889, 30. Vgl. zu den sprechenden Namen bei Martial GIEGENGACK 1969. Vgl. allgemein zu den Namen bei Martial den Überblick WATSON/WATSON 2003, 12–15, die ebd. 165 treffend fest stellen, dass Gaurus' sprechender Name auch in 4.67 zum Tragen kommt, insofern γαυριάω als *terminus technicus* für tänzelnde Pferde gebraucht wird und Gaurus' nach Pferden verrückter Patron ihn vermutlich alleine schon deshalb nicht unterstützt (vgl. auch MORENO SOLDEVILA 2006, 464). HOWELL 1995, 163 ist der Meinung, der sprechende Name würde nur auf 5.82 passen, doch wird die weitere Interpretation zeigen, dass man es auch in Mart. 9.50 mit einem mustergültigen ‚Prahlhans‘ Gaurus zu tun hat. Zur Namensgleichheit mit dem Berg Gaurus und der Hypothese, der Name Gaurus sei in Mart. 9.50 als Chiffre für Statius aufzufassen s. u. ab Seite 133.

ches Epos zum Trojanischen Sagenstoff schreibe. In einer Metapher von Dichtung als bildender Kunst falsifiziert Martial im letzten Distichon die von Gaurus insinuierte Annahme, dass es einen zwingenden Zusammenhang zwischen der Größe und der Qualität von Dichtung gäbe. Während Martial selbst in dieser Metaphorik mit seinen Epigrammen kleine, lebendig erscheinende Statuetten fertigt, stellt Gaurus ein megalomanes, aber minderwertiges, weil aus Ton modelliertes, Gigantenstandbild her. In dem von einem extrem zugespitzten Groß-Klein-Kontrast durchzogenen Gedicht (vgl. die Hervorhebungen im Text) zeigt Martial, dass sein vorgeblich bescheidenes Talent durchaus zur Produktion von ansprechenden Epigrammen ausreicht, denn immerhin scheinen diese ja Gefallen zu finden (*placent*; V. 2). Gaurus hat allerdings keineswegs ein größeres Talent als Martial: Die schiere Größe seiner epischen Dichtung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie von minderwertiger Qualität ist. Für die Produktion ansprechender Epen ist Gaurus offenbar nicht talentiert genug und deshalb verfügt er selbst nur über ein *ingenium pusillum*.

Das Epigramm 9.50 zeigt exemplarisch auf, wie Martial Bezüge auf das Epos für eine Inszenierung einsetzt, die sich in vielfältiger Weise auf ihn selbst bzw. seine Dichter-*persona* und auf seinen fiktiven Adressaten Gaurus auswirkt. Im Kontext dieser Rollenkonstruktion artikuliert der Dichter wie auch andernorts in den *Epigrammaton libri* sein Verständnis einer epigrammatischen Poetik, in deren Mittelpunkt die Kleinheit und Lebendigkeit bzw. der Bezug zum Leben steht.³ Diese Merkmale seiner eigenen Dichtung stehen in den Augen Martials in diametralem Gegensatz zum gescheiterten mythischen Großepos von Gaurus, der die hohen Erwartungen, die sein herablassender Angriff auf Martial und der Zuschnitt seines Epos wecken, nicht erfüllen kann.

Entgegen einer Lesart des Gedichtes als anti-mythologisches oder anti-episches Programmgedicht⁴ hat BANTA bereits herausgearbeitet, dass Martial den Mythos in Epigramm 9.50 mitnichten in Bausch und Bogen ablehnt:

Gaurus' twelve books are, in effect, compressed in the brief space of the epigram. ... Martial does not reject the mythological tradition as material for his poetry in epigram 9.50, but rather the grand (epic, or tragic, or the like) treatment of it. | Epigram describes the mundane that epic cannot (or will not); conversely, as Martial argues in 9.50, epic (at least in the hands of Gaurus) fails even to describe the grand adequately.⁵

³ S. dazu genauer u. Seite 150, Anm. 68.

⁴ Vgl. z. B. CANOBBIO 2008, 189, der davon ausgeht, dass Martial die Kürze seiner Gedichte auch in Mart. 9.50 in anti-epischer Funktion einsetze („funzione antiepica“); MINDT 2013 a, 243, 252 allgemein zur „Dekanonisierung“ nicht nur von Statius, sondern des mythologischen Epos *per se* als „Generalkritik“; die zu allgemeine Betitelung von Mart. 9.50 „Epigramm gegen Epos“ in BARIÉ/SCHINDLER 2013, 635. Zur Frage der tatsächlichen Belastbarkeit programmatischer Aussagen gegen das Epos im Lichte der epigrammatischen Praxis s. o. ab Seite 9.

⁵ BANTA 1998, 168. Vgl. auch ebd., 167: „... it is not the presence of Giants or *grandia Priami proelia* that devalues Gaurus' poems, but rather his treatment of the theme. ... Martial does not here even

Die Einschätzung, dass das Epos – zumindest aus der Feder des Gaurus – das Große nicht adäquat beschreibe, soll in der vorliegenden Analyse allerdings noch weiter zugespitzt werden, denn wie zu zeigen sein wird, treibt Martial die Desavouierung von Gaurus dadurch auf die Spitze, dass es gerade auch aus einer epigrammatischen Perspektive sehr wohl möglich ist, hochwertige mythische Epen zu schreiben, dass aber dem Widersacher Gaurus zu dieser anspruchsvollen Aufgabe schlicht das Talent fehlt.

Auf den folgenden Seiten wird Gaurus zunächst als eine Figur in den Blick genommen, die durch frühere Gedichte aus den *Epigrammaton libri* bereits intertextuell vorgeprägt ist (Abschnitt 4.1). Mart. 9.50 zitiert ganze Wendungen aus vorigen Epigrammen, in denen Figuren namens Gaurus auftreten, und stellt somit interfigurale, situative und mithin argumentative Verknüpfungen zu diesen Texten her. Dieses auffällige poetische Verfahren wird vor allem auch deshalb genauer untersucht, weil es als eine Art Blaupause aufgefasst werden kann, die die Leserschaft dazu motiviert, bei der Lektüre von Mart. 9.50 und der Betrachtung der Figur Gaurus auch diverse andere, ebenfalls lexikalisch markierte intertextuelle Verknüpfungen mit Texten innerhalb und außerhalb von Martials Œuvre herzustellen.

In einem zweiten Schritt wird in den Abschnitten 4.2–4.4 die Frage behandelt, wie genau Gaurus in Mart. 9.50 als Epiker in Szene gesetzt wird. Den Kern dieser Inszenierung bildet das zweite Distichon, in dem als Thema für Gaurus' Werk *grandia Priami proelia* (V. 3 f.) und als dessen Umfang zwölf Bücher angegeben werden. In dieser Stelle liegt nicht nur eine deutliche thematische bzw. formale Orientierung an Homer und Vergil vor (s. Abschnitt 4.2). Vielmehr enthält sie auch lexikalisch und inhaltlich markierte intertextuelle Bezüge auf Horazens *ars poetica* (s. Abschnitt 4.3) und seine Ode 1.6 (s. Abschnitt 4.4). Der Verweis auf diese Texte, die sich allesamt an einer zumindest approximativen Definition von guten Epen versuchen, lässt sich als Warnung davor lesen, dass ein gutes Epos immense Anforderungen an das Können eines Dichters stellt – Anforderungen, die Gaurus ersichtlich nicht erfüllt.

Der Schluss der Analyse (s. Abschnitt 4.5) widmet sich dem dritten und letzten Distichon des Epigramms, in dem Martial sich und Gaurus metaphorisch als bildende Künstler in Szene setzt. Mit der Pointe, Gaurus schaffe mit seinem Epos einen Giganten aus Lehm, weist Martial ihm ein eklatantes Scheitern des epischen Projektes nach: Mit Ton kann man keine stabile Kolossalstatue errichten, geschweige denn mit einem kleinen Talent ein gutes Epos schreiben. Im gleichen Zuge inszeniert sich Martial selbst als einen *alter Prometheus* in dem Sinne, dass er aus Schlamm kleine,

overtly reject mythological material in itself“ und ebd. 169: „It is a mistake, however, to construe Martial's overriding attitude as one of rejection of this grand material in itself, for within the same corpus, often within the small scope of two or three poems, if not directly juxtaposed, the reader will find precisely the same „rejected“ material taken up by Martial, only now within the epigrammatic genre.“

lebensechte Bildnisse von Menschen oder aber mit bescheidenem Talent doch lebendig wirkende epigrammatische Charakter- und Sittenstudien schafft.

4.1 Figurale und situative Intertextualität in Mart. 9.50: Gaurus als Figur mit epigrammatischem Gedächtnis

Gaurus' Angriff ist der argumentative und situative Dreh- und Angelpunkt von Martials unterhaltsam in Szene gesetzter Verteidigung seiner epigrammatischen Dichtung. In der folgenden Interpretation wird der situative Rahmen von Mart. 9.50 weniger als reale Anfeindung im Literaturbetrieb, sondern als gewitzte epigrammatische Konstruktion aufgefasst: Mit der Kritik des Kontrahenten Gaurus fingiert Martial das Szenario eines persönlichen Angriffs, aus dem heraus er eine wirkungsvolle Selbstinszenierung als Epigrammatiker betreiben kann. Die Wirksamkeit von Martials metapoetischer Reflexion hängt dabei also erheblich von der sorgfältigen figuralen Konstruktion seines fiktiven Antipoden Gaurus ab, der Martials Betrachtung von Epos und Epigramm auslöst. Bemerkenswert ist dabei, dass Gaurus in Mart. 9.50 eine Figur mit einer mehrere Epigrammbücher übergreifenden intertextuellen ‚Vorgeschichte‘ ist. Auf diese Verbindung zu früheren Epigrammen aus der Sammlung macht Martial seine Leserschaft durch offensichtliche Zitate aufmerksam und fordert sie somit dazu heraus, eine Position zum jeweiligen Verhältnis der betroffenen Epigramme und der in ihnen anzutreffenden Situationen und Figuren zu entwickeln.

Die ‚Vorgeschichte‘ des Epikers Gaurus liegt darin begründet, dass neben Mart. 9.50 noch in vier weiteren satirischen Epigrammen, in Mart. 2.89, 4.67, 5.82 und 8.27, Figuren namens Gaurus auftreten. Zum Verhältnis dieser insgesamt fünf Figuren namens Gaurus gehen die Standpunkte in der Forschung teils weit auseinander. HENRIKSÉN geht davon aus, dass keines der vier anderen Gedichte etwas mit Mart. 9.50 gemeinsam habe, während GARTHWAITE – mit Ausnahme von Mart. 4.67 – eine Identifikation von vier der fünf Gauri vornimmt und sie darüber hinaus als Pseudonym für eine reale Person sieht.⁶ Wie sich in der weiteren Argumentation zeigen wird, sind beide Standpunkte zu extrem: Martial zitiert in Epigramm 9.50 zwar mehrfach Cha-

⁶ HENRIKSÉN 2012, 220 zu Mart. 9.50: „..., none of which [d. h. die anderen Gaurus-Epigramme] have anything in common with the present poem.“ GARTHWAITE 1998, 168 f.: „Martial's portrait of Gaurus is sufficiently consistent to suggest a real person behind the pseudonym ...“ Damit meint GARTHWAITE allerdings nicht Statius. HENRIKSÉN betrachtet die fünf Gaurus-Epigramme zwar getrennt voneinander, aber in einer wie bei GARTHWAITE letztlich ebenfalls zu biografischen Perspektive nimmt auch er an, dass Mart. 9.50 sich an eine konkrete Person richtet: „Both 9.81 and particularly the present poem are very personal in tone, rancorously defensive, and aimed at a specific person, not at mythological epic in general.“ In der weiteren Argumentation wird sich zeigen, dass sich die Annahmen a) einer fiktiven Figur Gaurus und b) einer sehr spezifischen Kritik, die sich nicht gegen mythologische Epen *per se* richtet, nicht ausschließen. Vgl. für weitere Standpunkte auch WILLIAMS 2004, 268 („the name

rakterisierungen der beiden Gauri aus den Epigrammen 2.89 und 5.82, aber dennoch lässt sich diese intensive Interfiguration des Epikers Gaurus nicht in eine vollständige Identifikation mit den beiden anderen Figuren überführen. Manche der fünf Figuren Gaurus stehen in teils krasser Diskrepanz oder keinem ersichtlichen Zusammenhang zueinander, sodass auch GARTHWAITES These, Gaurus sei ein Pseudonym für eine einzelne reale Person, nicht überzeugen kann. Martials gut sichtbare Eigenzitate aus früheren Gaurus-Epigrammen lenken in Mart. 9.50 die Aufmerksamkeit der Leserschaft vielmehr auf den synthetischen Charakter des Epikers Gaurus und auch der gesamten epigrammatischen Situation: Beide – Figur und Begebenheit – sind als literarische Konstrukte aufzufassen, die hochgradig durch semantische Gehalte aus bestimmten anderen Gedichten geprägt sind.

Um Martials interfigurales Verfahren⁷ möglichst gut nachvollziehen zu können, sind die Epigramme 2.89, 5.82, 8.29 und 9.50 in Abb. 1 synoptisch zusammengestellt. Martial schiebt seiner Figur Gaurus – dies ist in der Synopse durch die Verbindungslinien angedeutet – Zitate von Beleidigungen unter, mit denen der Dichter zuvor zwei fiktive Gauri in den Epigrammen 5.82 und 2.89 konfrontiert hatte. In dem auf eine maximale Kontrastierung von Groß und Klein-abzielenden Epigramm 5.82 mokiert sich die vermeintlich bedürftige *Martial-persona*⁸ darüber, dass ihm ein als Patron zu verstehender Gaurus zwar – passend zum sprechenden Namen ‚Prahlhans‘ – den halben Ritterzensus von 200.000 Sesterzen versprochen, ihm aber letztlich nicht einmal 10.000 Sesterzen gegeben habe, unter Umständen also sogar überhaupt nichts.⁹ Weil er seine großen Versprechungen nicht einlöst, muss sich der Patron Gaurus von Martial letztlich als mickriger Mensch, als *pusillus homo* (Mart. 5.82.4) beschimpfen

[Gaurus] does not seem to refer to a unified character...“); skeptisch gegenüber GARTHWAITE auch SCHÖFFEL 2002, 258, Anm. 5, 263 und 278.

⁷ Vgl. zum Begriff der Interfiguralität MÜLLER 1991 und für dessen Anwendung in der klassischen Philologie PARK 2017, insbes. 10–15. Mit Blick auf das fünfmalige Auftreten von Figuren namens Gaurus in den *Epigrammaton libri* ist dabei der von MÜLLER 1991, 112–114 behandelte Bereich der Wiederverwendung von Figuren (*re-used figures*) in einer Fortsetzungsreihe des gleichen Autors relevant. Zur Frage interfiguraler (In-)Konsistenz, Kombination, Inversion und Kontamination vgl. ebd. 112–117. Vgl. weniger spezifisch als MÜLLER HELBIG 1996, 113–115 zur Markierung intertextueller Bezüge durch wiederverwendete Figuren.

⁸ Zur *Martial-persona* s. o. Seite 2, Anm. 3. Zur Selbstinszenierung als notorisch von Geldnöten geplagter Dichter – obwohl es Martial den Informationen nach zu folgern, die wir über ihn haben, finanziell nicht schlecht ging – vgl. BANTA 1998, 103–146 und für eine Übersicht über entsprechende Epigramme ebd. 104, Anm. 1.

⁹ Die in Mart. 5.82.1f. verhandelten Beträge stehen wie zur kaufmännischen Verrechnung direkt übereinander (vgl. auch CANOBBIO 2011, 585: „evidente parallelismo“) und umklammern zudem in Sperrung jeweils den Vokativ „Gaure“ (*milia, Gaure, ducenta* | ... *non ... milia, Gaure, decem*). Durch diese Wortstellung wird einerseits die krasse Diskrepanz der beiden Summen ersichtlich und zudem auch deutlich, dass eine Beurteilung der Figur Gaurus zwangsläufig anhand der beiden Beträge erfolgen muss.

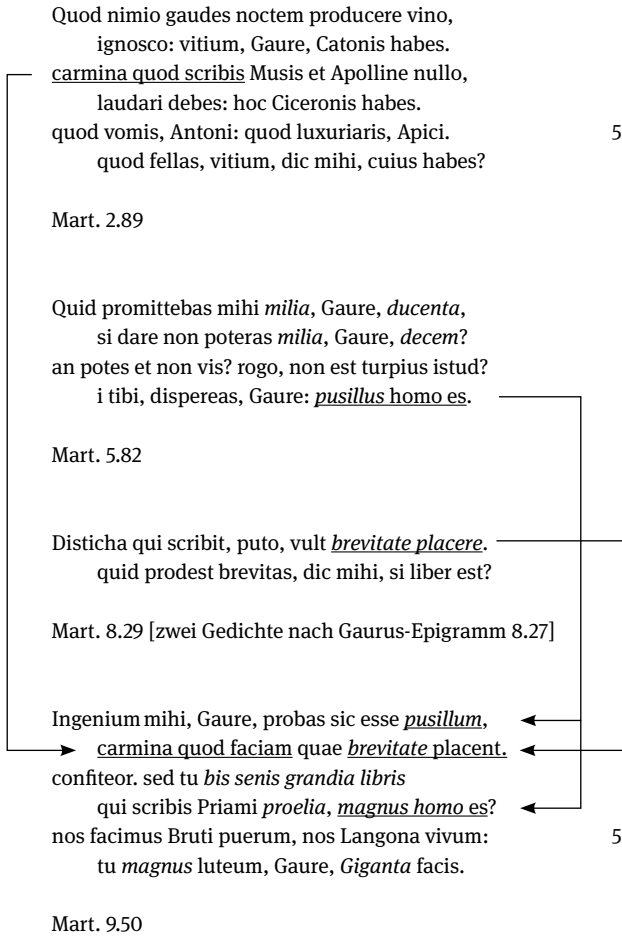


Abb. 1: Synopse zu Gaurus als interfiguralem Konstrukt; unterstrichen: Zitate aus vorigen Epigrammen; kursiv: Groß-Klein-Kontrast.

lassen. Der im ersten Vers von Mart. 9.50 imaginierte Vorwurf des Epikers Gaurus, Martial verfüge über ein *ingenium pusillum* (Mart. 9.59.1), liest sich als eine situativ scheinbar unmittelbar angeschlossene, sprachlich wenig eigenständige Retourkutsche: Gaurus setzt in Mart. 9.50 mit der gleichen Beleidigung ein, mit der Mart. 5.82 endete.¹⁰

¹⁰ Vgl. in Hinblick auf den intertextuellen Rückgriff von Mart. 9.50 auf Mart. 5.82 zutreffend GARTHWAITE 1998, 167 f. Die Markierung bzw. Wahrnehmbarkeit dieser intertextuellen Verknüpfung ist sehr hoch zu veranschlagen, weil Gedichtschluss und -anfang exponierte Textstellen sind, für die

Die Situation von Mart. 5.82 setzt sich im weiteren Verlauf von Mart. 9.50 allerdings noch weiter fort, denn man hat es beim Epiker Gaurus wiederum mit einer vermeintlich überlegenen Figur zu tun, die erst große Erwartungen weckt, sie letztlich aber nicht erfüllen kann – dieses Mal allerdings auf dem Feld der Literatur: Martial enttarnt den ‚Prahlhans‘ Gaurus als geltungssüchtigen Epiker, der einen großen, zugleich aber minderwertigen Text produziert.¹¹ Die aus einem Standpunkt ostentativ zur Schau gestellter Bescheidenheit bzw. *vilitas* argumentierende Martial-*persona* kann demgegenüber ohne weiteres zugestehen, ein *pusillum ingenium* zu haben (*confiteor*; V. 3), aber für sich beanspruchen, ihre bescheidenen Ziele zu erreichen.¹² Der Standpunkt der *vilitas* hält Martial aber nicht davon ab, seine ursprünglich gegen den zahlungsunwilligen *patronus* Gaurus gerichtete Beleidigung aufzugreifen und nun auf den großtuerischen Epiker Gaurus anzuwenden. Denn die an den Epiker gerichtete rhetorische Frage „*magnus homo es?*“ (V. 4) greift wiederum das Ende von 5.82 auf: Noch vor der abschließenden Pointe, die zeigt, dass Gaurus zwar einen großen Text schreibt, aber trotzdem ein kleines Talent hat, ist der Leserschaft also klar, dass die implizierte Antwort zwangsläufig lauten muss „*pusillus homo es*“. Der Epiker Gaurus kann sich mit anderen Worten nicht aus der interfiguralen Verbindung mit dem mickrigen Patron Gaurus lösen und muss deshalb weiterhin ein *pusillus homo* im Sinne eines Dichters mit einem *ingenium pusillum* bleiben. Seine Bezeichnung als *magnus* in Vers 6 ist nichts als epigrammatische Ironie.¹³

In Mart. 2.89 tritt ein lasterhafter Gaurus auf, dessen satirisch desavouierte Verwerflichkeit sich zu sehr von derjenigen des großtuerischen, aber letztlich knauserigen Patrons Gaurus aus Mart. 5.82 unterscheidet, als dass man beide Figuren zwin-

grundsätzlich ein hohes Maß an Aufmerksamkeit der Leserschaft anzunehmen ist (vgl. HELBIG 1996, 104–106)

11 Hierin besteht ein Unterschied zwischen den sonst situativ so parallel lesbaren Epigrammen 5.82 und 9.50: Während Mart. 5.82.3 mit den Fragen „*an potes et non vis? rogo, non est turpius istud?*“ impliziert, dass der Patron Gaurus aus Knauserigkeit nicht zahlt, obwohl er es eigentlich könnte, ist der Epiker Gaurus in Mart. 9.50, selbst wenn er es wollte, ersichtlich nicht dazu in der Lage, ein hochwertiges Epos zu schreiben.

12 Zu Martials Orientierung an *vilitas*, Geringfügigkeit, die es ihm in Mart. 9.50 ermöglicht, den Großtuer Gaurus besonders effektiv zu desavouieren, indem er ihn zu sich herunterzieht vgl. BANTA 1998, 166–169 (s. o. Seite 14 m. Anm. 59 zu BANTAs Konzept des *vilitas*-Standards). Vgl. für ein Bekenntnis zur *brevitas*, ohne dabei ein großes *ingenium* zu beanspruchen, auch Phaedr. 4.ep.7–9: *Si non ingenium, certe brevitatem approba, | Quae commendari tanto debet iustius | Quanto poetae sunt molesti validius*. Siehe zu dieser und anderen Passagen bei Phaedrus, die sich gegen die Großformen Epos und Tragödie abgrenzen, SULLIVAN 1993, 111 f. und PARK 2017, 153–155.

13 Anders BANTA 1998, 168, Anm. 42 (der aber die Ironie der Anrede *magnus* in Vers 6 benennt) und auch LORENZ 2003 a, 581. Die von BANTA und LORENZ dem Epiker Gaurus zugeschriebene Position der Größe ist schon vor der Schlusspointe unterminiert und bezieht sich letztlich allein auf den Umfang von Gaurus' Epos, nicht aber auf sein *ingenium*. Auf dem Feld des *ingenium* ist Gaurus Martial nicht überlegen.

gend miteinander identifizieren könnte.¹⁴ Mit dem Vers *carmina quod scribis Musis et Apolline nullo* (Mart. 2.89.3) wirft Martial dem lasterhaften Gaurus neben wesentlich drastischeren *vitia* – unter anderem nämlich, ein *fellator* zu sein – bereits in Buch 2 vor, minderwertige, uninspirierte Gedichte zu schreiben.¹⁵ Der in indirekter Rede wiedergegebene fiktive Epiker aus Epigramm 9.50 greift mit der auf Martial bezogenen Junktur *carmina quod faciam* (V. 2) mit nur minimaler lexikalischer Abweichung die Wendung *carmina quod scribis* aus Mart. 2.89.3 auf. Damit erweckt er den Anschein, als erinnere und erwehre er sich des Vorwurfes, der einst dem lasterhaften schlechten Dichter Gaurus in Buch 2 gemacht wurde, und richte ihn nun gegen Martial. Indem Martial Gaurus das Zitat aus Epigramm 2.89 in den Mund legt, markiert er Gaurus interfigural als schlechten Epiker: Wie schon im Falle der Vorprägung als *pusillus homo* provoziert Gaurus in Mart. 9.50 das Verdikt, ein schlechter Dichter zu sein, alleine schon dadurch, dass er in seinem Angriff auf Martial mit dem schlechten Dichter Gaurus aus Mart. 2.89 verknüpft ist. Für das intertextuelle Verfahren in Mart. 9.50 ist dabei von besonderer Bedeutung, dass Martial aus den vielen *vitia* in Epigramm 2.89 einen einzelnen Vorwurf zitiert, ihn also von den nicht zitierten *vitia* isoliert und somit als relevant für die Argumentation von Mart. 9.50 markiert. Damit ist zwar nicht ausgeschlossen, dass man dem Epiker Gaurus nicht auch die anderen *vitia* aus 2.89 zutrauen könnte, letztlich ist aber nur der figurale Teilaspekt, den Martial auch wörtlich zitiert – nämlich die gegen einen schlechten Dichter gerichtete Wendung *carmina quod scribis Musis et Apolline nullo* (Mart. 2.89.3) – für die Konstruktion und Inszenierung des schlechten Epikers Gaurus als epigrammatischem Widersacher für Martial von unmittelbarer Bedeutung.

Selbst die inhaltliche Begründung des Vorwurfes, Martial habe deshalb ein mickriges Talent, weil seine Gedichte durch Kürze Anklang fänden (*carmina quod faciam quae brevitae placent*; V. 2), ist ein Martial-Zitat, nun aus Epigramm 8.29, das ein poetologisches Problem reflektiert: Das Interesse, durch epigrammatische Kürze zu gefallen (*brevitate placere*; 8.29.1), heißt es dort, stehe in einem potentiellen Konflikt

¹⁴ GARTHWAITE 1998, 168 sieht die Gauri aus 2.89, 5.82 und 8.27 als einen identischen reichen Mann an. Die beiden Figuren Gaurus aus Mart. 2.89 und 5.82 sind allerdings als distinkte Charaktere aus zwei thematisch nicht aus sich selbst heraus stringent zusammenführbaren Epigrammen zu begreifen, weil die Liste der *vitia* aus 2.89, abgesehen vielleicht vom Vorwurf der Prasserei (*quod luxuriaris, Apici*, Mart. 2.89.5), in keinem ersichtlichen Zusammenhang mit dem Vorwurf der finanziellen Großtuerei aus 5.82 steht. Dass in Martials Augen auch die Großtuerei ein zu tadelndes *vitium* darstellt, ist zwar eine Gemeinsamkeit der beiden Texte, doch in Anbetracht der in den *Epigrammaton libri* allgegenwärtigen Schelte fragwürdiger Verhaltensweisen ist dies eine zu schwache Verbindung, als dass hier eine Kontinuität im Sinne einer kohärenten Figurenbiografie ersichtlich würde.

¹⁵ Obwohl WILLIAMS 2004, 267 f. die markante Strukturierung von Mart. 2.89 durch *quod*-Sätze benennt, macht er die Parallele zwischen den dichtenden Gauri in 2.89.3 f. und 9.50 nicht am wörtlichen Aufgriff des *quod*-Satzes fest, sondern verweist nur allgemein auf die motivische Übereinstimmung zweier Szenarien, in denen Gaurus als schlechter Dichter auftritt.

mit der Sammlung von Epigrammen in einem großen Buch.¹⁶ Der Rekurs auf ausgerechnet dieses Epigramm ist nicht zuletzt auch deshalb eine gewitzte satirische Wendung, weil dort, wie bereits am einleitend betrachteten Epigramm 12.94 gezeigt,¹⁷ deutlich wird, dass Martials Œuvre – zumindest wenn man die Epigrammbücher betrachtet – erstens gar nicht so klein ist, wie der Epigrammatiker bzw. sein fiktiver epigrammatischer Antipode Gaurus es mit Blick auf einzelne Gedichte glauben machen will, und dass in der gekonnten Komposition ganzer Epigrammbücher zweitens eine ganz eigene Herausforderung besteht, die der Dichter in Epigramm 7.85.3 f. pointiert benennt: *facile est epigrammata belle | scribere, sed librum scribere difficile est*.¹⁸ Bemerkenswert ist an dem Rekurs auf das Epigramm 8.29 aber auch, dass es nur zwei Gedichte nach Mart. 8.27 steht, dem letzten Gaurus-Epigramm vor Mart. 9.50. In Mart. 8.27 macht der Sprecher einem reichen alten Mann namens Gaurus klar, dass dieser sich vor Erbschleichern hüten müsse. Gerade dadurch, dass Martial ostentativ am Gaurus-Epigramm 8.27 ‚vorbeizitiert‘ und mit 8.29 stattdessen auf ein unmittelbar benachbartes Gedicht zurückgreift, lenkt er die Aufmerksamkeit auf die hier erneut zu beobachtende Technik einer Markierung intertextueller Zusammenhänge durch wörtliche Zitation:¹⁹ Die offensichtliche Zitation zweier Gaurus-Gedichte macht das

¹⁶ Vgl. zur Wiederverwendung der Junktur *brevitate placere* SCHÖFFEL 2002, 279; HENRIKSÉN 2012, 221. Mart. 8.29 steht nur zwei Epigramme hinter dem Gaurus-Epigramm Mart. 8.27, das mit der Warnung eines Gaurus vor Erbschleichern allerdings in keine inhaltlichen Zusammenhang mit Mart. 9.50 steht. Vgl. dazu und zur Entkräftung der fragwürdigen These von GARTHWAITE 1998, 170, dass vermittelt durch Mart. 9.50 Gaurus *ex post* als Sprecher von Mart. 8.29 anzunehmen sei, unten Seite 132, Anm. 19. Laut LORENZ 2003 a, 581 spielt die Junktur auch auf Mart. 9 ep. an, nämlich auf Vers 3 (*hoc tibi sub nostra breve carmen imagine vivat*) und auch Vers 7 f. (*maiores maiora sonent; mihi parva locuto | sufficit in vestras saepe redire manus*).

¹⁷ S. o. ab Seite 1.

¹⁸ Das Verhältnis zwischen Einzelepigramm und Buch bzw. der Länge der Epigrammbücher thematisiert Martial u. a. auch in Mart. 1.45, 1.118, 7.81, 7.90, 11.108, 13.3, 7 f. und 14.2.

¹⁹ Der Effekt des auffälligen ‚Vorbeizielens‘ an Mart. 8.27 wird noch dadurch verstärkt, dass Mart. 8.27 und 8.28 sowie 9.49 und 9.50 jeweils einen Cluster bilden, in dem sowohl Martials Patron Parthenius als auch eine Figur namens Gaurus auftreten. Während zwischen den Parthenius-Gedichten ein unmittelbarer Zusammenhang besteht – es geht jeweils um die Toga, die Parthenius dem Epigrammatiker schenkte – ist über den Namen hinaus kein Bezug zwischen den Epigrammen an den alten reichen Gaurus und den Epiker Gaurus ersichtlich. GARTHWAITE 1998, 169 f. befasst sich mit den beiden Parthenius-Gaurus-Clustern und stellt dabei die fragwürdigen Vermutungen an, dass es sich beim Sprecher von Mart. 8.29 um einen pseudonymen Gaurus handeln könne, und dass das volle Verständnis des Epigramms einem eingeweihten Personenkreis um Parthenius vorbehalten gewesen sein könnte. SCHÖFFEL 2002, 263, 278 weist diese Vermutungen entschieden zurück. Mit der oben vorgestellten Hypothese der gezielten Nicht-Zitation von 8.27 in 9.50 lässt sich SCHÖFFELS ebd. 263, Anm. 2 formulierte Hypothese vereinbaren: Dort merkt er gegenüber GARTHWAITE an, dass es wahrscheinlicher sei, in der Wiederaufnahme des ersten durch den zweiten Parthenius-Gaurus-Cluster „ein Rezeptionsverhalten des Autors selbst gespiegelt zu sehen, der für Mart. 9.49 auf Mart. 8.28 zurückgriff und sich von den benachbarten Epigrammen zu einem neuen (sc. Mart. 9.50) inspirieren ließ.“

stillschweigende Übergehen der beiden anderen eingangs erwähnten Gaurus-Epigramme Mart. 4.67 und 8.27 umso auffälliger.

Offenbar sollen also nur die Epigramme, aus denen über die Namensgleichheit hinaus auch wörtlich zitiert wird, die Wahrnehmung des Epikers Gaurus und die Argumentation von Mart. 9.50 bestimmen. Martial verweist uns nicht auf die Gauri aus Mart. 4.67 und 8.27, die als Opfer der Machenschaften anderer Figuren dargestellt werden und damit in einer deutlichen Diskrepanz zu den eindeutig negativ bewerteten gleichnamigen Figuren aus Mart. 2.89 und 5.82 stehen.²⁰ Besonders interessant ist dabei der eklatante Widerspruch zwischen den Epigrammen 5.82 und 4.67, in dem ein Gaurus als finanziell leer ausgehender *cliens* eines nach Pferden verrückte *praetor* bzw. *patronus* (4.67) auftritt. Zwar besteht zwischen diesen Epigrammen insofern eine manifeste Parallele, als es jeweils um eine finanziell ertraglose Konstellation von *patronus* und *cliens* geht.²¹ Entscheidend ist aber, dass Gaurus unversehens von der Opferrolle des geprellten *cliens* (Mart. 4.67) in die Täterrolle des nicht zahlen wollenen *patronus* wechselt (Mart. 5.82). Dieser paradoxe Rollenwechsel lässt sich nicht über eine aus den Texten ersichtliche ‚Biographie‘ einer identischen Figur Gaurus erklären, sondern vielmehr über Martials gewitzten und souveränen Zugriff auf eine fiktive Figur: Gaurus ist in Mart. 5.82 die vollständige interfigurale Inversion des Gaurus aus Mart. 4.67 und somit sind die Figuren namens Gaurus schon deutlich vor 9.50 als epigrammatische Konstruktion qualifiziert.²² Der knauserige Patron Gaurus aus Mart. 5.82, der sich in einer situativen Umkehrung der Verhältnisse ausgerechnet an Martial für das Scheitern des leer ausgehenden namensverwandten Klienten Gaurus aus 4.67 zu rächen scheint, ist dabei mit einem ähnlichen interfiguralen Gedächtnis ausgestattet wie der Epiker Gaurus in Mart. 9.50, der sich an Teilaspekte der Figuren Gaurus in Mart. 5.82 und 2.89 zu erinnern scheint: Die intertextuelle Verbindung mit vorigen Gauri lässt sich in beiden Fällen nicht in eine schlüssige Identität dieser Figuren übersetzen, sondern ist als Ergebnis eines epigrammatischen Zugriffs auf die Gaurus-Figuren zu betrachten, der offensichtlich nicht auf eine Herstellung von vollständiger Konsistenz abzielt. Mit der interfiguralen Gestaltung des Epikers Gaurus in Mart. 9.50, mit den leichten Inkonsistenzen und den teils auch krassen Widersprüchen zwischen den fünf Gauri hält Martial die Leserschaft vielmehr zur kontinuier-

²⁰ Zur Gaurus' Rolle als Opfer in Mart. 4.67 vgl. MORENO SOLDEVILA 2006, 464: „In this epigram *Gaurus* is not apparently the butt of satire, but rather a victim of the praetor's meanness.“

²¹ Ein weiteres Bindeglied zwischen den beiden Epigrammen ist die Frage, ob Gaurus aus 5.82 Martial vielleicht nicht helfen will (vgl. *an potes et non vis?*; Mart. 5.82.3), da sie als ein Echo von Mart. 4.67.8 (*quod non vis equiti, vis dare, praetor, equo?*) verstanden werden kann. Außerdem werden in beiden Epigrammen Summen verhandelt, die ganzzahlige Teiler des Ritterzensus von 400.000 Sesterzen sind (vgl. zum Ritterzensus insbes. Mart. 5.8, 5.25 und 5.38 mit den Kommentaren von CANOBBIO 2011, insbes. 143 f. zur *lex Roscia*).

²² Vgl. zur interfiguralen Inversion MÜLLER 1991, 115.

lichen Reevaluation und Relektüre der betroffenen Gedichte, also zur fortgesetzten Interaktion mit den *Epigrammaton libri* an.²³

Martial führt in Epigramm 9.50 durch mehrfache Eigenzitate die Eigenschaften zweier zuvor nicht zwingend zusammenhängender Gauri in einer neu geprägten Figur zusammen, nämlich mangelndes poetisches Talent (2.89) und Großtuerei (5.82). Gaurus ist in Mart. 9.50 also ein im Wortsinne synthetisches Produkt einer Figuren- bzw. Rollenkonstruktion für eine neue epigrammatische Situation, in der Gaurus als imaginierte Provokateur für Martials apologetische Reflexion über die Qualität von Literatur instrumentalisiert wird. Dabei lebt die Gestaltung des Epikers Gaurus zwar von der Nähe zu den ihn vorprägenden Figuren, doch zugleich ist er in seiner Eigenschaft als ein *mixtum compositum* aus mehreren interfiguralen Eigenschaften von jeder einzelnen gleichnamigen Vorgängerfigur zu unterscheiden, also nicht mit ihnen identisch.²⁴

Sieht man einmal vom sprechenden Namen ab, der bereits ganz eigene Assoziationen mit sich bringt, lassen sich also grundlegende figurale Aspekte des Epikers Gaurus und Grundzüge der Argumentation von Mart. 9.50 – ersichtlich gemacht durch deutliche lexikalische Markierungen – auf drei Epigramme zurückführen: Mart. 2.89 markiert den Epiker als schlechten Dichter, Mart. 5.82 prägt ihn als Großtuer vor und Groß-Klein-Argumentationen bekommen wir sowohl in Mart. 5.82 als auch in Mart. 8.29 vorgeführt, einmal monetär, das andere Mal auf poetologischer Ebene. Martials intertextuelles und mithin interfigurales Verfahren ist nicht nur bemerkenswert, weil der Epiker Gaurus und das Epigramm 9.50 somit vor dem Hintergrund der zitierten Epigramme zu lesen sind, sondern vor allem auch deshalb, weil das Epigramm 9.50 dadurch in augenfälliger Weise als Gedicht markiert ist, das offen ist für eine argumentative Prägung durch andere Texte und dessen volles semantisches Potential sich erst in der Parallelektüre mit diesen anderen Texten entfaltet. In der Offensichtlichkeit dieses intertextuellen Verfahrens liegt ein deutlicher Appell dazu, Mart. 9.50 im Spiegel auch anderer, nicht zwingend nur epigrammatischer Texte und der dortigen Figurenkonstellationen und Argumentationsstrukturen zu lesen.

²³ Die drastische Diskrepanz zwischen den Rollen der Gauri in Mart. 4.67 und 5.82 spricht deutlich gegen GARTHWAITES Annahme einer identischen Figur Gaurus, die für eine reale Person steht. GARTHWAITE 1998, 168 schließt zwar Mart. 4.67 aus der Betrachtung der vier übrigen Gaurus-Epigramme aus, dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass der Patron Gaurus in Mart. 5.82 gar nicht ohne den Klienten aus Mart. 4.67 zu begreifen ist.

²⁴ Dies wird besonders deutlich, wenn man die interfigurale Semantisierung des Epikers Gaurus durch Texte wie Hor. *ars* 131–152 und *carm.* 1.6 mit in Betracht zieht (s. u. ab Seite 138). Das Konzept einer übergreifenden Identität der Figur Gaurus, wie sie GARTHWAITE annimmt, wird damit endgültig unhaltbar. RIPOLL 2002, 309 etwa spricht von einer „personnage imaginaire“.

4.2 Gaurus und Vergil als Epiker: Ein Epos in zwölf Büchern als Reminiszenz an die *Aeneis*

Während die Darstellung des Epikers Gaurus als schlechter Dichter und als Großtuer, der doch ein *pusillus homo* bleibt, bereits im ersten Distichon beginnt, setzt die Inszenierung von Gaurus als (über)ambitioniertem Epiker erst im zweiten Distichon ein. Dass es sich bei Gaurus' Machwerk um ein Epos handelt, steht außer Frage, denn er schreibt in zwölf Büchern über die großen Schlachten des Priamos (*tu bis senis grandia libris | qui scribis Priami proelia*; V. 3 f.). Diese Themenangabe wird im Folgenden in drei Schritten einer detaillierten Analyse unterzogen – zunächst hinsichtlich des Umfangs von zwölf Büchern und in den beiden folgenden Abschnitten mit Blick auf die Figur Priamos sowie die Wendung *grandia proelia*.

Zunächst also zur Größenangabe *bis senis libris* (V. 3)²⁵: In zwölf Büchern, der Hälfte der homerischen 24 Gesänge pro Epos, über eine hochgradig homerisch konnotierte Figur²⁶ wie Priamos zu schreiben, bedeutet zweifelsohne, ein Epos zu schreiben, zudem aber auch ganz konkret, sich in die Tradition der *Aeneis* zu stellen, die als erstes uns überliefertes Epos zwölf Bücher umfasst.²⁷ Dass das Schreiben von Epen

²⁵ *bis seni* oder *bis sex* ist eine insbesondere in der Dichtung genutzte Umschreibung für *duōdēcīm*, das als *proceusmaticus* inkompatibel mit Hexameter und elegischem Distichon ist. Es handelt sich hierbei um eine zwar markiert poetische, aber nicht um eine für das Epos spezifische Ausdrucksweise (vgl. die Fundstellen Mart. 6.28.8, 7.53.3, 7.63.9, 8.66.3, 9.42.6).

²⁶ Indem ein Text den Namen eines vorangegangenen Autors (*re-used author*) oder einer literarischen Figur (*re-used figure*) nennt, markiert er sein Verhältnis zum Werk des genannten Autors bzw. zu Texten, in denen die genannte Figur vorkommt (vgl. HELBIG 1996, 113–117).

²⁷ Vgl. zum nachhaltigen Einfluss Vergils auf seine Nachfolger GANIBAN 2007, 4 mit Bezug auf HARDIE 1993: „we must see epicists after Virgil as post-Virgilian.“ – Zu Epen in zwölf Büchern konstatiert CITRONI 1968, 296, Anm. 25: „i dodici libri sono il numero classico del poema di imitazione virgiliana“; vgl. auch HENRIKSÉN 2012, 221: „...twelve books had been the canonical length of an epic work since Vergil's *Aeneid*...“; RIPOLL 2002, 309 „la longueur quasi ‚standard‘“ und ebd., Anm. 32 „apparemment l'une des dimensions les plus courantes pour un épopée“. Zumindest auf Grundlage der erhaltenen Texte ist es allerdings nicht unproblematisch, von zwölf Büchern als normierten Umfang von Epen auszugehen. Ebd., Anm. 32 nennt RIPOLL als einziges weiteres Beispiel für ein Epos in zwölf Büchern neben Statius' *Thebais* noch die nicht überlieferte *Diomedea* des Iulius Antonius, die Ps.-Acro *ad Hor. carm.* 4.2.33 wie folgt äußert: *Iulus Antonius heroico metro Diomedias duodecim libros scripsit egregios, praeterea et prosa aliquanta*. Die Frage ist hier also, ob die Tatsache, dass 12 Bücher gemeinhin als deutliche Referenz auf die *Aeneis* aufgefasst werden, zu dem Schluss führen muss, dass auch tatsächlich standardmäßig Epen von zwölf Büchern auf den Markt geworfen wurden. Die Zahl der Bücher der uns erhaltenen griechischen und lateinischen Epen einschließlich auch der hexametrischen Lehrgedichte vom Hellenismus bis in die Flavische Zeit lautet jeweils wie folgt: Apoll. Rhod.: 4 B.; Arat.: 1 B.; Lucr.: 6 B.; Verg. *georg.*: 4 B.; Manil.: 5 B.; Ov. *met.* 15 B.; Lucan: 10 B. (mit anhaltender Debatte, ob vollständig überliefert [vgl. TRACY 2011] oder unvollständig und ursprünglich auf 12 bzw. 16 B. angelegt [vgl. AHL 1976, 306–326 u. BRAUND 1992, xxxvii f., die zwölf Bücher als Umfang für plausibel halten]); Stat. *Achil.*: 2 B. (unvollendet); Sil.: 17 B.; Val. Fl.: 8 B.

in zwölf Büchern einen Verweis auf die *Aeneis* darstellt, lässt sich exemplarisch an Statius' *Thebais* beobachten, dem einzigen weiteren erhaltenen Epos, das ebenfalls in zwölf Büchern angelegt ist.²⁸ Diese Koinzidenz und die Tatsache, dass es in Kampanien, der Heimat des Neapolitaners Statius, einen Berg namens Gaurus gibt, hat FRIEDLÄNDER dazu veranlasst, zu fragen, ob in der Figur Gaurus in Mart. 9.50 nicht eine Chiffre für Statius selbst zu sehen sei.²⁹ Diese Identifikation ist allerdings aus verschiedenen Gründen problematisch: Einerseits weil Gaurus' Thema, die großen Schlachten des Priamos, nicht so recht zur *Thebais* oder zur *Achilleis* (deren Buchzahl ja noch nicht abzuschätzen war), passen mag, und andererseits auch aus einer methodologischen Warte heraus betrachtet, weil die gesamte Debatte zum Verhältnis zwischen Statius und Martial zu stark auf Argumenten *ex silentio* basiert.³⁰

28 Die *Thebais* ist wenige Jahre vor Mart. 9 erschienen (vgl. zur Datierung der *Thebais* auf das Jahr 91/92 SMOLENAARS 1994, xvi; vgl. zur Datierung von Buch 9 der *Epigrammata* zwischen Anfang 94 und Ende 95 HENRIKSÉN 2012, xi–xiii).

29 Zur topographischen Lage des *Gaurus mons* s. BAGRW, 44 Latium–Campania, F4. Vgl. FRIEDLÄNDER 1886, *ad loc.*/Bd. 2, 77: „Vielleicht dachte M. hier an die 12 Bücher der (vor Ende 91 herausgegebenen) *Thebais* des Statius. Sollte er den Namen des Bergrückens Gaurus bei Neapel gewählt haben, weil Statius aus Neapel war?“ Vgl., diesen Standpunkt aufgreifend, auch HEUVEL 1937, 310, DAMS 1970, 203 und SULLIVAN 1991, 73, Anm. 32 (mit Verweis auf HEUVEL).

30 Ebenfalls skeptisch gegenüber der Identifikation von Statius und Gaurus: LORENZ 2003a, 582; CANOBBIO 2008, 187, Anm. 46. — Das Verhältnis zwischen Statius und Martial arbeiten nach HEUVEL 1937, der *passim* von Indizien für eine Feindschaft zwischen den Dichtern spricht, HENRIKSÉN 1998, ders. 2012, 218–220, RIPOLL 2002 und BONADEO 2010 43–47 auf, wobei die drei Interpreten einräumen müssen, dass eine vermeintliche Feindschaft zwischen den beiden Autoren durch Argumente *ex silentio* nicht belegt werden kann. HENRIKSÉN liest entsprechende Epigramme und Silven (Mart. 9.50 u. 9.81; Stat. *silv.* 4.pr.) aber trotzdem zu biografisch, wenn er annimmt, dass Statius nach dem Beginn seiner Tätigkeit als Silvendichter plötzlich in eine verschärfte Konkurrenz um die angeblich nur noch wenigen verbliebenen Literaturpatrone getreten sei (vgl. HENRIKSÉN 1998, 117 mit Verweis auf Mart. 8.55; vgl. auch ders. 2012, 219 f.; kritisch dazu MINDT 2013 a, 252, Anm. 849). Auch RIPOLL 2002, 320 f. gelangt *ex silentio* zu einer schwer belegbaren biographischen und chronologischen Konstruktion, indem er anregt, dass das statianische Œuvre in den *Epigrammaton libri* nach 96 als „Kollateralschaden“ der *damnatio memoriae* Domitians abgelehnt worden sein könnte. HENRIKSÉNS Hypothese einer ernst zu nehmenden Rivalität zwischen Epigramm und mythischem Epos (vgl. HENRIKSÉN 2012, 218) sowie zwischen Epigramm und statianischer Silve scheint nicht zuletzt insofern problematisch, als diese Texte in ihrer Konstitution so verschieden sind, dass sie hinreichend differenzierte Nischen auf dem literarischen Markt bedienen; vgl. dazu RIPOLL 2002, 316: „ils sont moins concurrents que complémentaires : si l'on veut une pièce brève, avec une pointe, on s'adresse à Martial; si l'on veut quelque chose de plus solennel et de plus développé, on fait appel à Stace; et si l'on veut les deux à la fois, on les mobilise tous les deux.“ Gerade auch an den Silven 2.3 und 2.4, die laut Stat. *silv.* 2.pr.15 f. anstelle von Epigrammen geschrieben sein sollen (*leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos*), lässt sich der Unterschied deutlich erkennen: In Stil und auch Umfang sind diese Gedichte doch deutlich von Epigrammen in der Machart Martials zu unterscheiden (vgl. VAN DAM 1984, 282 f. und ebd. 59, wo er das Epigrammatische dieser Silven jeweils im trivialen Gegenstand – Baum und Papagei des Atedius Melior – festmacht; eher in Richtung HENRIKSÉN tendiert MINDT 2013 a, die ebd. 251–253 Martials Schweigen über Statius als Effekt einer gezielten Strategie von Dekanonisierung auffasst; vorsichtiger

Anstatt also davon auszugehen, dass sich in Mart. 9.50 Statius hinter dem Pseudonym ‚Gaurus‘ verbirgt und zur Zielscheibe epigrammatischen Spotts wird, sei hier vorgeschlagen, ihn – auch ohne dass der Text direkt auf ihn verweist – als ein instruktives Beispiel für ein intensives Abarbeiten an dem römischen Epos schlechthin, der *Aeneis*, aufzufassen. Denn in Anbetracht von Statius’ intensiver Auseinandersetzung mit Vergil, die gerade auch im Epilog bzw. der Sphragis der *Thebais* nochmals explizit thematisiert wird, kann man davon ausgehen, dass nicht zuletzt auch deren Umfang von 12 Büchern als eine Reminiszenz an die – so Statius wörtlich – „*divina Aeneis*“ (Stat. *Theb.* 12.816) verstanden werden muss. Ein Epos in zwölf Büchern zu schreiben, ist für Statius genauso ein Akt einer ambitionierten Selbstinszenierung als Epiker wie auch die Bitte an die personifizierte *Thebais*, der *Aeneis* in respektvollem Abstand zu folgen und es bloß nicht mit ihr aufnehmen zu wollen (*Theb.* 12.816 f.): In einem der *praeteritio* sehr ähnlichen Verfahren ist es insbesondere auch diese vermeintlich ehrfurchtsvolle Bitte an die *Thebais*, die klarstellt, dass der Dichter für sein Werk durchaus beansprucht, mit der *Aeneis* in Konkurrenz treten zu können.³¹

Die Tatsache, dass Martial den Umfang von Gaurus’ Epos explizit erwähnt, bedeutet, dass dieser seinen Gegenstand, die Schlachten des Priamos, nicht in beliebiger epischer Breite darstellt, sondern dies – so wie Statius und gegebenenfalls auch andere uns nicht bekannte weitere Epiker des 1. Jh. n. Chr. – in einem Format tut, das auf Vergils *Aeneis* als Referenztext verweist. Ihn ein Epos in zwölf Büchern schreiben bzw. ankündigen zu lassen, ihn mit der quantitativen zumal auch in eine qualitative Vergleichbarkeit mit Vergil zu bringen, ist Teil der Inszenierung von Gaurus als großtuerischem Epiker, der maximal gesteigerte Erwartungen weckt. Schon in Epigramm 5.82 hat Martial mit dem Versprechen einer immensen Geldsumme eine beträchtliche Fallhöhe für den mickrigen *patronus* Gaurus aufgebaut. In Mart. 9.50 generiert er mit der Ausrichtung an Vergil wiederum eine möglichst große Fallhöhe, nun für die Figur des Epikers Gaurus, dessen Scheitern bzw. dessen Enttäuschung der geweckten Erwartungen er dadurch möglichst drastisch in Szene setzt.³² Doch Martial belässt es nicht dabei, Vergil als Messlatte für Gaurus in sein Epigramm einzuarbeiten, sondern steigert, wie auf den folgenden Seiten gezeigt wird, die Fallhöhe noch weiter, indem

NEWLANDS 2011 a, 61: „St. perhaps implicitly challenges Martial in his genre. But he appropriates ‚epigram‘ in his own way...“).

31 S. o. ab Seite 107 mit Text und Hinweisen auf weiterführende Literatur.

32 Dass ein epigrammatischer Vergleich mit den poetischen Leistungen Vergils auch positiv konnotiert sein kann, erfährt man in Mart. 11.52.17 f., wo der zum Gelage eingeladene befreundete Dichter Julius Cerialis (s. auch Mart. 10.48.5) aus seinen Werken vortragen soll: *ipse tuos nobis relegas licet usque Gigantas, | rura vel aeterno proxima Vergilio*. Die wohl mit dem Landbau befasste Dichtung des Cerialis in Vers 18 kann diesem Verdikt nach mit den *Georgica* Vergils mithalten. Auf die Gigantomachie aus Vers 17 bezieht sich das Adjektiv *proxima* in Vers 18 ersichtlich nicht, worin durchaus eine humoreske Spitze gegen Cerialis liegen könnte (vgl. RIPOLL 2002, 318).

er über die Inhaltsangabe *grandia Priami proelia* (V. 3 f.) auch Horaz und Homer als Bewertungsinstanzen für die Qualität von Epen evoziert.

4.3 Gaurus, Horaz und Homer: Priamos als poetologisch vorbelastete Figur aus Hor. *ars* 131–152

Der Protagonist des von Martial skizzierten Epos, Priamos, der König von Troja, ist zwar auch eine Figur der Tragödie³³, doch ist er aus einer intertextuellen Perspektive zumal episch konnotiert, in erster Linie mit Homers *Ilias* und darin insbesondere mit dem 24. Gesang, in dem er die Leiche seines Sohnes Hektor bei Achill auslöst. Über Homer hinaus war Priamos als prominente Figur des Trojanischen Sagenkreises sicherlich auch in den kyklischen Epen anzutreffen, wenngleich sein Name sich in keinem der erhaltenen Versfragmente wiederfindet.³⁴ In der römischen Epik tritt Priamos in der *Aeneis* und der *Ilias Latina* auf.³⁵ Auch im nur bei Varro bezeugten, archaischen *carmen Priami* wird der trojanische König in Erscheinung getreten sein und dies lässt sich auch für andere mit dem Trojanischen Sagenkreis befasste römische Epen vermuten, die uns nur ihrem Titel nach oder in Fragmenten überliefert sind.³⁶

Doch welchen Stoff will Martial unter den *grandia Priami proelia* (V. 3 f.) genau verstanden wissen? Und: Warum schiebt er seiner Figur Gaurus gerade ein Epos auf Priamos unter? Auf den ersten Blick scheint das Thema völlig plausibel: Mit Priamos als *rex* erfüllt Gaurus' Thema geradezu mustergültig die metonymische Definition des

³³ Für einen Überblick über Priamos-Dramen s. WEIZSÄCKER 1902–1909, 2949.

³⁴ Auch wenn man die Perspektive über die Versfragmente hinaus auf weitere Testimonien erweitert, tritt Priamos unter namentlicher Nennung nur zwei Mal auf: im *argumentum* zur *Iliou persis*, Z. 13 (BERNABÉ 1987, 88 f. [= Procl. Chrest. 239 Seve.]); als Konjektur in einer *lacuna* im *argumentum* 2 zur *Ilias parva*, Z. 11 (BERNABÉ 1987, 75, [= P. REYLANDS 22, saec. I (prim. ed. HUNT)]). Zum unbekannten Epos eines anonymen *cyclicus scriptor*, in Hor. *ars* 136 f. s. weiter unten in diesem Abschnitt.

³⁵ Nennung des Namens ‚Priamos‘ je 13 × (*Ilias Latina*) und 37 × (Verg. *Aen.*).

³⁶ Aus dem sonst unbekannten *carmen Priami* zitiert Varro *ling.* 7.28 nur einen Vers, offenkundig das *incipit* (vgl. SUERBAUM 2002, 285 f. mit weiterführender Literatur): *in carmine Priami quod est: ‚veteres Casmenas cascam rem volo profari.‘* Neben den bereits genannten Texten und verschiedenen Übersetzungen – genannt seien hier Livius Andronicus, die *Ilias*-Übersetzer Cn. Matius und Ninnius Crassus sowie die *Naevii Cypria Ilias* (vgl. BLÄNSDORF 2011, 16–36, 122–129) – wurde der Troja-Stoff in lateinischer Sprache in Lucans *Iliakon*, Petrons *Troiae Halosis* und Neros *Troica* behandelt (vgl. HENRIKSÉN 2012, 20), außerdem in den Epen des Arbrionius Silo, Macer und Lupus (vgl. BOYLE 1993, 3). Der umfangreiche Autorenkatalog Ov. *Pont.* 4.16.5–46 steuert neben den bereits genannten Autoren Macer (*Iliacus* ... Macer; 4.16.6) und Lupus (*et auctor | Tantalidae reducis Tyndaridosque, Lupus*; 4.16.25 f.) noch Kenntnis bei über das posthomerische Epos des Camerinus (vgl. *quique canit domito Camerinus ab Hectore Troiam*; 4.16.9) und eine anonyme *Phaeacis* in homerischer Manier (*et qui Maeoniam Phaeacida vertit*; 4.16.27), die BARDON 1956, 66 dem aus Ov. *Pont.* 4.12.10 f. bekannten Tuticanus zuschreibt.

Epos als *reges et proelia* aus Vergil sechster Ecloge (*ecl.* 6.3)³⁷ – wobei sich dieser Text als eine der prominentesten *recusationes* der römischen Literatur allerdings gegen das Schreiben eines Epos ausspricht.³⁸ Auf den zweiten Blick fällt auf, dass die Themenstellung insofern merkwürdig ist, als Priamos – anders als Nestor, der bei Homer zwar nach eigener Aussage das Kämpfen mit dem Speer der Jugend überlässt, aber immerhin noch als Ordner der Schlachtreihen auftritt³⁹ – in den homerischen Epen gar nicht mehr als Kämpfer aktiv ist.⁴⁰ Es gibt nur eine einzige bekannte Episode aus dem früheren Leben des Priamos, in der er als aktiver Krieger in Erscheinung tritt: In der Mauerschau im dritten Buch der *Ilias* erwähnt er seine Teilnahme am Kampf der

³⁷ Vgl. im Wortlaut: *cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem | vellit et admonuit: „pastorem, Tityre, pinguis | pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.“* HENRIKSÉN 2012, 217 skizziert zwar unter Nennung von Verg. *ecl.* 6 und auch Hor. *carm.* 1.6 (s. dazu unten ab Seite 145) die Geschichte der *recusatio*, stellt allerdings keine konkrete, auf Martials Wortmaterial basierende Verbindung zwischen diesen Texten und Mart. 9.50 her. Dass Vergil in *ecl.* 6.3 einen epischen Text meint, ist unter den Kommentatoren Konsens (vgl. COLEMAN 1977, 175; WILLIAMS 1979, 114; CLAUSEN 1994, 174; vgl. auch Serv. *ad loc.*: *significat aut Aeneidem aut gesta regum Albanorum*). Auch die Wendungen *dicere laudes* und *tristia bella* (*ecl.* 6.6 f.) könnte man zusammengefasst als Kurzdefinition eines nun eindeutig panegyrischen Epos auffassen, allerdings würde dann die Frage nach dem Personal von Epen nicht beantwortet (vgl. zur Vorlage der Junktur *tristia bella* in [Mosch.] 3.80 (*Epitaphius Bionis*) NAUTA 2006, 24 f.). Hor. *ars* 73 f. liefert eine Synthese der *reges et proelia*- und *tristia bella*-Definitionen aus Verg. *ecl.* 6: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella | quo scribi possent numero, monstravit Homerus.* – Das Wort ‚*proelia*‘ kann nicht nur metonymisch für Epen stehen, sondern tritt in Epen auch besonders häufig auf (Verg. *Aen.*: 41 ×; Lucan.: 43 ×; Stat. *Theb.*: 52 ×; Sil.: 118 ×; Val. Fl.: 20 ×). – Zur essentialistischen Beschränkung der Ependefinitionen auf Kriege und männliche Akteure vgl. HINDS 2000.

³⁸ Es ist keineswegs auszuschließen, dass wir es damit in einem Text, der sich in seiner metapoetischen Argumentation besonders niederschwellig auch mit anderen poetologischen Texten in Verbindung bringen lässt, mit einer validen intertextuellen Spur zu Vergils sechster Ecloge zu tun haben. Apolls Mahnung an Tityrus, sich an das *deductum carmen* (Verg. *ecl.* 6.5) und eben nicht an das Epos mit seinen *reges et proelia* zu halten, wäre dann auf die ‚*causa Gaurus*‘ zu übertragen: Anstatt sich mit einem zwölf Bücher umfassenden Epos mit Vergil als Epiker messen zu wollen sollte Gaurus sich vielleicht insofern besser am *Eclogen*-Dichter Vergil orientieren, als dieser – in *ecl.* 6 metapoetisch gespiegelt in der Figur des Tityrus – vom Epos Abstand nimmt.

³⁹ Vgl. Hom. *Il.* 4.202–325, insbes. V. 322–325, einen Auszug aus der wörtlichen Rede Nestors: ... | ἀλλὰ καὶ ὥς ἱππεῦσι μετέσσομαι ἥδ' ἐκελεύω | βουλῇ καὶ μύθοισι· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ γερόντων· | αἰχμὰς δ' αἰχμᾶσσουσιν νεώτεροι, οἳ περ ἐμέϊο | ὀπλοτέρου γεγάσι πεποιθασίν τε βίηφιν.

⁴⁰ Besonders aussagekräftig ist die Situation, in der sich Iris – in Gestalt des Priamos-Sohnes Polites – im zweiten Gesang an den Kriegsrat der Trojaner wendet. Priamos' Rolle sieht sie auf das Lamentieren beschränkt (ὦ γέρον, αἰεὶ τοι μῦθοι φίλοι ἄκριτοί εἰσιν | ὥς ποτ' ἐπ' εἰρήνης· πόλεμος δ' ἀλῆστος ὄρωρεν.; Hom. *Il.* 2.796 f.); in deutlichem Kontrast dazu richtet sie sich mit konkreten Anweisungen an Hektor als Mann der kriegerischen Tat (Ἔκτορ, σοὶ δὲ μάλιστα ἐπιτέλλομαι, ὧδε δὲ ῥέξαι· | ...; V. 802), der daraufhin, in V. 808, zu den Waffen eilt. Zur unterschiedlichen figuralen Ausgestaltung von Nestor und Priamos durch hohes Alter vgl. FALKNER 1995, 14–27.

phrygischen Bundesgenossen gegen die Amazonen am Fluss Sangarios.⁴¹ Entweder kann man bei der Wendung *grandia Priami proelia* also an tatsächliche Kämpfe des Priamos und damit an ein Epos denken, das sich mit einem wesentlich jüngeren als dem homerischen Priamos und mit Episoden wie dem Kampf gegen die Amazonen befasst, oder aber die Inhaltsangabe ist nicht wörtlich zu verstehen und es geht überhaupt nicht vorrangig um aktive Kämpfe des Königs, sondern um Priamos und den Trojanischen Krieg.⁴²

Die oberflächlich so glatt und erwartungskonform erscheinende Inhaltsangabe für ein Epos, mit dem sich ein Großtuer nur zu gerne schmücken würde, wirft also Fragen auf und aktiviert als literarisches Vexierbild die Aufmerksamkeit der Leserschaft dahingehend, Gaurus' Themenstellung mit dem eigenen literarischen Erfahrungshorizont abzugleichen. Die vermutlich naheliegendste Lektüreerfahrung, auf die man bei den Stichwörtern ‚Epos‘, ‚Priamos‘ und ‚Kämpfe‘ zurückgreifen dürfte, ist die bereits erwähnte *Ilias*, und auf Homer wird gleich auch noch zurückzukommen sein. Neben Homer wird man aber auch in Horazens *ars poetica* fündig – nun allerdings in metapoetischer Vermittlung. Im besagten Abschnitt befasst sich Horaz mit der Frage, wie man in Anbetracht der Tradition noch innovativ sein kann und was gute und schlechte Epen unterscheidet. Dabei enttarnt er – und darin liegt die frappierende Parallele zu Mart. 9.50 – einen Dichter, der ein Epos auf Priamos schreibt, als Maulhelden, der nicht halten kann, was er verspricht:

publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem,
nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpres, nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex. 135
nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
‚fortunam Priami cantabo et nobile bellum.‘
quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
parturient montes, nascetur ridiculus mus.

Ein allgemein zugänglicher Stoff kommt unter privates Besitzrecht, wenn du dich nicht in dem billigen, allen zugänglichen Kreis aufhalten und dich nicht bemühen wirst, als treuer Übersetzer alles Wort für Wort wiederzugeben, und auch nicht dich selbst als Nachahmer in die Klemme bringen wirst, aus der herauszutreten dir ängstliche Scheu oder das Gesetz des Werkes verbietet, und auch nicht so beginnen wirst, wie einst ein Dichter des Kyklos: „Singen will ich von Priams

⁴¹ Vgl. Hom. *Il.* 3.184–190, wo sich Priamos während der Mauerschau wie folgt an Helena wendet: ἦδη καὶ Φρυγίην εἰσήλυθον ἀμπελόεσσιν, | ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπῶλους | λαοὺς Ὀτρῆος καὶ Μυγδόνος ἀντιθέοιο, | οἳ ῥα τότε ἔστρατόωντο παρ' ὄχθας Σαγαγάραιοι· | καὶ γὰρ ἐγὼν ἐπικουρος ἔων μετὰ τοῖσιν ἐλέγμην | ἥματι τῷ, ὅτε τ' ἦλθον Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι· | ἀλλ' οὐδ' οἱ τόσοι ἦσαν ὅσοι ἐλίκαυες Ἀχαιοί.

⁴² Für die letzte Variante sprechen sich auch CANOBBIO 2008, 187, Anm. 46 und LORENZ 2003 a, 581 aus.

Geschick und vom ruhmreichen Kriege.“ Was wird dieser Verheißer bringen, das eines so weit aufgemachten Mundes würdig ist? Berge werden kreißeln, geboren werden wird eine lächerliche Maus.⁴³

Hor. *ars* 131–139

Im Anschluss an die Fragestellung, wie man Figuren für die Tragödie in Szene zu setzen habe, wendet sich Horaz mit der vorliegenden, nun auf das Epos fokussierten Passage der Schwierigkeit zu, als Dichter in Angesicht der literarischen Tradition überhaupt noch innovativ sein zu können. Eine innovative Aneignung auch längst bekannter Stoffe (*publica materia privati iuris erit*; V. 131) sei dabei durchaus möglich – allerdings unter vier einschränkenden Bedingungen, die sich insbesondere gegen das kyklische Epos richten. Noch vor den allgemeiner gelagerten Mahnungen, sich nicht sklavisch an Wortlaut und Gattungskonventionen einer Vorlage zu halten (Bedingungen 2 und 3; V. 133–135), stellt Horaz fest, dass eine solche innovative Aneignung nur außerhalb des billigen und allen offenstehenden Kreises möglich sei (Bedingung 1: *si | non circa vilem patulumque moraberis orbem*; V. 131 f.). Diese Formulierung stellt in der Entsprechung des lateinischen *orbis* mit dem griechischen κύκλος eine unverhohlene, an Kallimachos erinnernde Attacke gegen das kyklische Epos dar.⁴⁴

Mit der vierten Bedingung wird nun auch die intertextuelle Nahbeziehung zwischen Mart. 9.50 und der *ars poetica*-Passage deutlich: Horaz mahnt dort an, man solle sein Werk nicht wie ein anonymes *cyclicus scriptor* beginnen, der sein Epos laut Horaz mit der Ankündigung *„fortunam Priami cantabo et nobile bellum“* eröffnet (V. 137)⁴⁵. Den kyklischen Epiker bezeichnet Horaz als *promissor*, als Prahler, der mit seiner Exposition den Mund gewaltig aufreißt (vgl. *tanto hiatus*; V. 138). Der Vorwurf der Großmäuligkeit wird – über den Pomp der Wendung *nobile bellum* hinaus⁴⁶ –

⁴³ Horaz-Übersetzungen nach HOLZBERG 2018.

⁴⁴ Vgl. Kall. *epigr.* 2 (= 28 Pf.) 1 f. u. 4: ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθω | χαίρω, τίς πολ-
λοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει· | ... | ... σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια | ... Vgl. dazu BRINK 1971, 210 und RUDD
1989, die außerdem noch Kall. *ait.* 1.27 f. als Parallele benennen: διφρον ἐλῶν μὴδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν,
ἀλλὰ κελεύθους | ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις. BRINK 1971, 208 weist allerdings richtig dar-
auf hin, dass Horaz Kallimachos' kritische Einstellung gegenüber den großen Gattungen Epos, Drama
und archaischer Lyrik nur eingeschränkt teilt: „H. writes with these genres in view.“ Dies wird sich
zumal auch unten in der folgenden Analyse von Hor. *carm.* 1.6 zeigen. Eine weitere Spitze gegen kyk-
lische Dichter besteht darin, dass Horaz für innovative Dichter das Schreiben von Epen in kyklischer
Tradition *a priori* für problematisch hält, obwohl er den Trojanischen Sagenkreis nur drei Verse zuvor
als Themen- und Figurenlieferant für die Tragödie gutheißt (vgl. Hor. *ars* 128–130: ... *tuque | rectius
Iliacum carmen diducis in actus | quam si proferres ignota indictaque primus*).

⁴⁵ Dieser latinisierte Anfang eines kyklischen Epos lässt sich keinem Autor oder uns überlieferten
Text bzw. Fragment zuordnen (vgl. BRINK 1971, 214 und SUERBAUM 2002, 286, der sich gegen eine
Identifizierung mit dem Verfasser des oben auf S. 138 genannten *carmen Priami* ausspricht).

⁴⁶ Vgl. RUDD 1989, 173: „H. may perhaps object to *nobile*, because like a vulgar menu it seeks to secure
approval in advance.“ Dieser Vorbehalt lässt sich eins zu eins auf Martials Wendung *grandia Priami*

allerdings erst im gleich noch genauer zu besprechenden Vergleich mit Homer nachvollziehbar, in dem sich das Thema als viel zu weit gefasst erweist. Die Frage, was der *cyclicus scriptor* bzw. der *promissor* nach solch einer Ankündigung wohl liefern wird (*quid feret?* V. 138), beantwortet Horaz mit dem Sprichwort *parturient montes, nascetur ridiculus mus* (V. 139), also mit einer Metaphorik, die auf einen maximalen Groß-Klein-Kontrast abzielt.⁴⁷ Anspruch und poetische Leistung, die vermeintliche Größe und Bedeutung des Unterfangens und die tatsächliche Ausbeute stehen in Horazens Augen in einem krassen Missverhältnis.

Im Lichte einer vierfachen Übereinstimmung von Gaurus und dem *cyclicus scriptor* in Sujet (Prahler), figurenbezogener Metaphorik (Groß-Klein-Kontrast), poetischem Betätigungsfeld (Epos) und gewähltem Thema (Priamos/Krieg) lässt sich die Semantik der *ars poetica*-Passage konsequent als Deutungspotential auf Mart. 9.50 und die Inszenierung von Gaurus übertragen. So passen denn die beiden Verse 138 f. der *ars poetica* mit dem Motiv des Prahlers, der seinen Mund aufreißt, und mit dem kontrastreichen Berge-Maus-Bild auf ganz bemerkenswerte Weise als Motto zu Epigramm 9.50, in dem es ebenfalls um eine möglichst starke Kontrastierung von Groß und Klein geht: Gaurus, der ein Epos mit gewaltigen Qualitätsansprüchen – man beachte auch das Adjektiv *grandia* in der Inhaltsangabe⁴⁸ – und üppiger Länge verspricht, liefert einen Giganten aus Lehm (*luteus gigas*; V. 6), einen großen Text mit lächerlich kleinem Qualitätsstandard.⁴⁹ Letztlich dichtet Gaurus demnach um keinen Deut besser, als er es Martial vorhält, der sich – in Vers 5 ins Bild kleiner Statuetten gekleidet – mit seinen kleinen Epigrammen befasst.⁵⁰

Die Passung zwischen Mart. 9.50 und Hor. *ars* 131–139 setzt sich auch mit Blick auf die Themen der beiden verhandelten Epen fort. Gaurus' Themenstellung *grandia Priami proelia* (V. 3 f.) stimmt zwar nicht exakt mit dem von Horaz übersetzten kyklischen Eröffnungsvers überein, lässt sich aber als dessen epigrammatische Komprimierung auffassen: Anstelle von Priamos' Schicksal und dem Trojanischen Krieg (*fortunam Priami cantabo et nobile bellum*; V. 137) wird das Thema sprachlich auf die großen Schlachten des Priamos verdichtet. Obwohl Martial nur eine maximal komprimierte Inhaltsangabe liefert, lässt Gaurus' Epos befürchten, nur zu wiederholen,

proelia (Mart. 9.50.3 f.) übertragen, denn auch hier gilt, dass den Lesern die Größe und Bedeutung der Schlachten vorab angepriesen wird, anstatt ihnen das Urteil selbst zu überlassen.

⁴⁷ Vgl. zum ursprünglich griechischen Sprichwort ὄδινεν ὄρος, εἴτα μὺν ἀπέτεκεν und Horazens Übersetzung BRINK 1971, 214–216 und JACOBSON 2007.

⁴⁸ S. o. Seite 141, Anm. 46.

⁴⁹ Das Sinnbild der kreißenden Berge aus der *ars poetica* passt ebenfalls hervorragend auf die Situation in Mart. 5.82: Der Patron Gaurus weckt die allerhöchsten Erwartungen, um sie danach herb zu enttäuschen, indem er der bedürftigen Martial-*persona* erst – um in Horazens Bild zu bleiben – „Berge“ von Geld verspricht und dann eine „lächerliche Maus“ von einem Betrag gibt, also irgendeine Summe unter 10.000 oder aber überhaupt keine Sesterzen.

⁵⁰ Zur Interpretation der Metapher vom Text als Plastik s. u. ab Seite 148.

was der *cyclicus scriptor* bereits geschrieben bzw. angekündigt hat. Vor dem Hintergrund der *ars poetica* spricht also alles dafür, dass Gaurus seiner Leserschaft alten Wein in neuen Schläuchen aufischt, ein Epos auf Priamos und den Trojanischen Krieg.⁵¹ Durch diese thematische Übereinstimmung gerät Gaurus zu einer epigrammatischen Reinkarnation des horazischen *cyclicus scriptor* und mit dieser Interfiguration verschwimmen zugleich auch die Grenzen zwischen den beiden Priamos-Epen: Wenn Martial über Horaz aus dem Proöm des kyklischen Epikers zitiert, erweckt er damit den Eindruck, er würde frei aus dem fiktiven Proöm von Gaurus' Priamos-Epos zitieren.

Während Horazens bisher besprochener und auf Mart. 9.50 übertragener Gedankengang (V. 125–139) recht polemisch erscheint, stellt er im weiteren Verlauf seiner Argumentation in einer poetologisch fundierten Analyse dem *cyclicus scriptor* den Gattungsarchetypen Homer gegenüber, der zeigt, wie man es richtig macht:

quanto rectius hic, qui nil molitur inepte!	140
„dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae	
qui mores hominum multorum vidit et urbis.“	
non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem	
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,	
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim.	145
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri	
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo:	
semper ad eventum festinat et in medias res	
non secus ac notas auditorem rapit, et quae	
desperat tractata nitescere posse relinquit,	150
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,	
primo ne medium, medio ne discrepet inum.	

Wie viel richtiger doch er, der nichts ungeschickt in Bewegung setzt: „Nenne mir, Muse, den Mann, der nach der Zeit der Erstürmung Trojas die Sitten und Städte von zahlreichen Menschen gesehen hat.“ Er zielt nicht darauf ab, Rauch nach dem Glanz, sondern nach dem Rauch Licht zu geben, um danach spektakuläre Wunder an den Tag zu bringen: Antiphates, die Skylla und mit dem Kyklopen Charybdis. Er beginnt die Heimkehr des Diomedes nicht mit dem Untergang Meleagers und nicht den Trojanischen Krieg mit dem Zwillingsei; ständig eilt er auf das Endziel zu, reißt den Hörer nicht anders mitten ins Geschehen hinein, als wäre es diesem bekannt, lässt das weg, von dem er nicht hofft, es könne brillant werden, wenn er es behandelt, und bietet Fiktives so, vermischt so Falsches mit Wahrem, dass die Mitte nicht mit dem Anfang und dass das Ende nicht mit der Mitte im Widerspruch steht.

Hor. *ars* 140–152

Horaz kontrastiert in der vorliegenden Passage das kyklische Negativ-exemplum mit den ersten drei Versen der *Odyssee*, die er paraphrasierend in zwei lateinische

⁵¹ Vgl. für diese Auffassung des Themas auch oben Seite 140, Anm. 42.

Verse überträgt (V. 141 f.).⁵² Der Beginn des homerischen Epos verspricht, wie er in den nachfolgenden Versen 143–152 weiter erläutert, eben keine ausufernde Erzählung über den gesamten Trojanischen Krieg von seinen Anfängen an (*gemino ab ovo*; V. 147), sondern eine Erzählung über die Irrfahrten und die Heimkehr des Odysseus nach Ithaka, mit einem unmittelbaren Einstieg ins Geschehen (*medias in res*; V. 148) und einer einheitlichen Handlungsgestaltung (*primo ne medium, medio ne discrepet imum*; V. 152).⁵³ Demgegenüber weckt das unfokussierte, pompöse *incipit* des anonymen *cyclicus scriptor* die Erwartung, dass das Epos das gesamte Schicksal des Priamos und zusätzlich noch den gesamten Trojanischen Krieg behandeln wolle – vgl. erneut *fortunam Priami cantabo et nobile bellum*.‘ (V. 137).⁵⁴

Wie oben bereits angemerkt, ist Gaurus auch jenseits des intertextuellen Bezuges auf die *ars poetica* – nämlich alleine schon auf Grundlage des mit Priamos und dem Trojanischen Krieg befassten Themas – einem potentiell bloßstellenden Vergleich mit Homer und dessen *Ilias* ausgesetzt. Durch den intertextuellen Bezug auf die *ars poetica* und den *cyclicus scriptor* liefert Martial der Leserschaft allerdings konkrete Anhaltspunkte dafür, anhand welcher Kriterien ein Vergleich zwischen Gaurus und Homer denn überhaupt stattfinden soll. Gaurus muss sich genau den gleichen auf das Verhältnis von Proöm und Plot bezogenen Bewertungskriterien stellen wie der *cyclicus scriptor*, als dessen interfigurale Reinkarnation er in Mart. 9.50 auftritt: Sein Thema lässt auch in der epigrammatischen Verkürzung von *fortunam Priami et nobile bellum* auf *grandia Priami proelia* keine Konzentration auf eine Handlungsgestaltung mit den Qualitäten der *Odyssee* erkennen. Auch der wegen der Priamos- und Kriegsthematik bei Martial wie auch bei Horaz implizit im Raum stehende Vergleich des jeweils skizzierten, problematischen Epos mit der *Ilias* führt zu diesem Ergebnis, denn die Fokussierung der *Ilias*-Handlung auf nur 51 Tage des Trojanischen Krieges, konkret auf die μῆνις, den Groll des Achill, und ihre Konsequenzen geht mit all den Eigenschaften einher, die Horaz an der *Odyssee* lobt⁵⁵: Der Einstieg *medias in res* will die Genese des Krieges oder des Grolls nicht *ab ovo* ergründen, sondern aus ihm heraus entspinnt sich eine Epenhandlung mit kohärent verbundenem Anfang, Mittelteil und Schluss, die den Zuhörer mitzureißen vermag (*auditorem rapit*; V. 149).⁵⁶ Das

⁵² Vgl. BRINK 1971, 217: „A paraphrase in two verses rather than a close translation ...“

⁵³ Zu den Parallelen zwischen der Argumentation in Hor. *ars* 140–152 und Arist. *poet.* 8 (1451a 16–30) u. 23 (1459a.30–1459b.7), wo es jeweils um die Nachteile einer vollständigen Behandlung der Biographie einer Figur bzw. des Trojanischen Krieges geht, vgl. knapp BRINK 1971, 217; für eine detaillierte Analyse der Aristoteles-Passagen vgl. SCHMITT 2008, jeweils *ad loc.*, insbes. 679–682 zu *poet.* 23.

⁵⁴ Vgl. RUDD 1989, 173.

⁵⁵ Zur Chronologie der *Ilias* und des Trojanischen Krieges vgl. den Überblick bei LATACZ 2000.

⁵⁶ Die Tatsache, dass Horaz dem mit Priamos und dem Krieg befassten Epos des *cyclicus scriptor* anstelle der *Ilias*, die als Kontrastfolie viel näher liegt, die *Odyssee* entgegen hält, ist eine Leerstelle die man zumal auch vor dem Hintergrund von Arist. *poet.* 23 (1459a.30–1459b.7) füllen kann. Dort lobt Aristoteles Homer dafür, in der *Ilias* nicht den ganzen Krieg zu besingen. Zudem hat Horaz es mit den

viel zu breit angelegte *incipit* des anonymen Priamos-Epos und somit auch das fiktive Epos des Gaurus lassen einen deutlichen Abfall gegenüber dem Plot der *Ilias* erwarten, der mit der Auslösung der Leiche seines Sohnes Hektor nur eine einzelne Episode im Leben des Priamos ausführlich behandelt.

Martials Verweis auf das poetologische Negativ-*exemplum* des anonymen kyklischen Epikers aus der *ars poetica* markiert Gaurus als einen Dichter, der in seiner Versessenheit auf schiere Größe überhaupt nicht an genuin hochwertiger Dichtung interessiert ist, und außerdem nicht erkennt, dass sein Thema zu groß zugeschnitten ist. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass Martial mit dem Verweis auf Horaz keine Generalkritik am mythischen Epos *per se* unterfüttern kann, sondern dass in seinem Epigramm sehr wohl das Zugeständnis mitschwingt, dass man auch gelungene Epen schreiben kann. Dies ist allerdings nur möglich, sofern man wie der Gattungssachegehet selbst, also als ein *alter Homerus*, dazu im Stande ist, den Stoff zu einem reizvollen Sujet zuzuspitzen und daraus eine einheitliche Handlung zu entwickeln. An diesem Maßstab muss sich Gaurus messen lassen, wenn er sein Epos als Gegenbild zu Martials Epigrammen als *grandia Priami proelia*, also als poetische Großtat anpreist. Das Wissen darum, dass das Schreiben von Epen mit dem Risiko des Scheiterns verbunden ist, geht Gaurus in seiner Großtuerei und mangelnden Selbsterkenntnis allerdings völlig ab. Dieses Manko wiegt nicht zuletzt auch deshalb so schwer, weil Martials semantisch verdichtete Skizze von Gaurus' Epos über die bisher besprochenen intertextuellen Beziehungen hinaus auch noch auf Horazens Ode 1.6 verweist, die insbesondere das Risiko thematisiert, den Gegenstand durch mangelndes Talent zu schmälern.

4.4 Gaurus, Horaz *carm.* 1.6 und Homer: *maiores maiora sonent!*

Für ein Epigramm, dass sich wie eben gezeigt, mit horazischer Poetik, *grandia proelia* und – deutlich markiert durch die Eröffnung des Epigramms – der Frage befasst, wie groß das poetische *ingenium* der auftretenden Akteure ist, stellt auch eine zweite, sehr bekannte und deshalb besonders niederschwellig aufrufbare Horaz-Passage einen relevanten Prätext dar⁵⁷: Horazens oben bereits im Zusammenhang mit Stat. *silv.* 4.4 besprochene Ode 1.6, in der Horaz im Gestus der *recusatio* den befreundeten Dichter

speciosa miracula (Hor. *ars* 144) der *Odyssee* aber auch leichter, durch die in V. 151 f. angesprochene homerische Verquickung von Wahrem und Erfundenem (vgl. *mentitur* u. *veris falsa remiscet*, Hor. *ars* 151) in einer Ringkomposition auf den Beginn der Sektion zur Figurengestaltung in V. 119 zurückzukommen. Dort stellt er fest, dass man entweder dem Mythos getreu vorgehen (d. h. in diesem Falle wahrhaft; vgl. *famam sequere*) oder in sich Stimmiges (d. h. in diesem Falle: Falsches; vgl. *sibi convnienta finge*) erdichten solle (vgl. BRINK 1971, 197 f., 223).

57 Zur niederschweligen Erkennbarkeit intertextueller Rekurse hält HELBIG 1996, 95 fest, dass es insbesondere auch „vom Bekanntheitsgrad des alludierten Referenztextes und vom Bekanntheitsgrad

Varius als Autor eines panegyrischen und offensichtlich epischen Textes auf die Taten Agrippas vorschlägt und deren Argumentation wesentlich von den Begriffen ‚*grandia*‘, ‚*ingenium*‘ und ‚*proelia*‘ getragen wird (*carm.* 1.6.9, 12 u. 17).⁵⁸ Bemerkenswert ist dabei, dass Horaz die großen Gegenstände, die üblicherweise in epischer Dichtung besprochen werden, nicht *per se* ablehnt oder gar lächerlich bzw. klein macht, sondern ihnen im Zuge einer kombinierten auktorialen und adressatenbezogenen (Selbst-)Inszenierung eine Größe im positiven Sinne des Wortes zugesteht. Im Folgenden wird die Hypothese entwickelt, dass Martial durch einen erneuten lexikalisch markierten Rekurs auch diese – wie wir sehen werden, etwas anders als in Hor. *ars* 131–152 gelagerte – horazische Argumentation in Mart. 9.50 einschreibt: Gaurus’ „große Schlachten des Priamos“ erscheinen vor dem Hintergrund von *carm.* 1.6 nicht als *per se* verfehlt Thema, sondern als grundsätzlich geeigneter Gegenstand für ein Epos, den Gaurus allerdings aus mangelndem *ingenium* heraus schmälert.

Genau dieses Motiv steht im Mittelpunkt, in der dritten Strophe von *carm.* 1.6. Aus der oben in 3.2.4 vorgenommenen Analyse seien folgende Aspekte rekapituliert: Die *recusatio* eines Epos auf Agrippa entschuldigt das lyrische Ich damit, dass die Scham und die friedfertige Muse es ihm verböten, den Ruhm Caesar Octavians und Agrippas durch mangelndes *ingenium* zu schmälern (*culpa deterere ingeni*; Hor. *carm.* 1.6.12). Die *excusatio* dafür, kein Epos zu schreiben, folgt in diesem Szenario einer den Gegenstand und das Talent quantitativ und qualitativ kontrastierenden Argumentation, in der das *ingenium* des mit *nos tenues* (Hor. *carm.* 1.6.5–11) bezeichneten Sprechers für die mit *grandia* (Hor. *carm.* 1.6.9) bezeichneten großen Themen zu klein ist. Ein wesentliche Bezugsgröße für die Frage nach einem für *grandia* adäquaten *ingenium* und für *grandia* selbst ist dabei Homer: Varius werde Agrippa in maeonischem Flügelschlag besingen (*scriberis ... Maeonii carminis alite*; Hor. *carm.* 1.6.2), in den Strophen 2 und 4 werden Agrippa und Caesar Octavian in Anlehnung an die homerischen Epen heroisiert und die Frage *quis Martem ... digne scripserit?* (Hor. *carm.* 1.6.13 f.) zielt ebenfalls darauf ab, dass für die im Raum stehende panegyrische Dichtung homerische Qualitäten gefragt sind.

Neben *ingenium* und *grandia* sind in der Ode auch *grandia* und *proelia* eng miteinander verknüpft. Der für *carm.* 1.6 zentrale Begriff *proelia* fällt erst in der letzten Strophe, in der markanten Wendung *nos proelia virginum | sectis in iuvenes unguibus acrium | cantamus* (V. 17–19). Horaz verwendet ihn dort allerdings paradoxerweise für die Inhalte seiner friedfertigen Dichtung (*imbellisque lyrae*; V. 10), und dies, obwohl ‚Schlachten‘ *de facto* als inhaltliche Überschrift gerade der Strophen 1 bis 4 taugt.⁵⁹

der jeweils übernommenen Spur“ abhängt, ob ein intertextueller Bezug in den Fokus der Aufmerksamkeit eines Rezipienten rückt.

58 S. o. ab Seite 113, einschließlich Text und Übersetzung.

59 Hier tritt der oben in Abschnitt 3.2.4 angesprochene performative Widerspruch der Ode besonders deutlich zu Tage, denn *showing* (epische Inszenierung im Modus der *praeteritio*) und *telling* (friedfer-

So strotzt die erste Strophe vor militärischem Wortmaterial, denn die Wörter *fortis*, *hostis*, *victor*, *rem gerere*, *ferox*, *navis*, *equus*, *miles* und *dux* tragen allesamt zu einem erheblichen Zeichenüberschuss in der Inszenierung Agrippas als siegreichem Militär bei. Mit Blick auf die *Ilias* und den Trojanischen Krieg sind auch die zweite und vor allem die vierte Strophe, in der sogar Mars, der Gott des Krieges, selbst auftritt (V. 13), intensiv mit Krieg befasst.⁶⁰ Anders gesagt: Die ganze Ode hat *proelia* zum Thema, in der letzten Strophe im metaphorischen Sinne, in den Strophen 1–4 allerdings im wörtlichen Sinne. Dort lautet das Thema *grandia* und *proelia* – um nicht zu sagen *grandia Agrippae proelia*. Vor diesem Hintergrund lassen sich Martials *grandia Priami proelia* in Verbindung mit dem durch das erste Wort – *ingenium* – gesetzten Leitthema des Epigramms als lexikalische Markierung eines konkreten intertextuellen Bezuges von Mart. 9.50 auf *carm.* 1.6 auffassen, und damit stellt sich die Frage, welche argumentativen und semantischen Parallelen sich zwischen beiden Texten ziehen lassen.

In Horazens Auftritt als Lyriker, der im Rückgriff auf epische Modelle Agrippa und Caesar Octavian preist, ist es wichtig, sind mit *grandia* tatsächlich bedeutende, große Gegenstände mit einem hohen Qualitätsanspruch gemeint.⁶¹ Dies gilt zumal, wenn man in Betracht zieht, dass dieser Begriff die Taten der beiden zentralen politisch-militärischen Akteure jener Zeit, erfasst. Gerade die von Horaz selbst effektiv in Szene gesetzte thematische Fallhöhe macht den Reiz des in der Ode vorliegenden performativen Selbstwiderspruchs aus: Entgegen der expliziten Textaussage, dass die großen Themen nur im Epos adäquat dargestellt werden können, wird Horaz für Agrippa und Caesar Octavian im Modus der *praeteritio* episierend und panegyrisch aktiv.

Und wie steht es nun um die Wertigkeit der beiden Begriffe *grandia* und *proelia* in Mart. 9.50? Ich möchte hierzu die These formulieren, dass Martial über einen Rekurs auf Horazens Ode 1.6 die dortige, affirmative Auffassung von *grandia* auf das Epigramm gegen Gaurus überträgt und damit seine Pointe und seinen poetologischen Standpunkt noch weiter schärft. Damit gelange ich zu einem anderen Ergebnis als HENRIKSÉN, der das Adjektiv *grandia* in Mart. 9.50.3 unter Berufung auf den

tige Leier und *excusatio*-Motivik) sorgen für eine markante Diskrepanz. Vgl. zur auch unter *gender*-Aspekten spannenden Inversion epischer Modelle in der letzten Strophe PUTNAM 1995, 56–59.

⁶⁰ Wenn Horaz nun neben Trinkgelagen die Schlachten junger, zu allem entschlossener Frauen als sein Thema benennt (*virginum acrium*; 17 f.; *acer* verwendet Horaz sonst für Heroen und andere Kontexte, in denen er auf das Epos abzielt; vgl. PUTNAM 1995, 57), hebt er das Geschehen auf eine metaphorische Ebene von Krieg, wie sie auch aus der Konzeption einer *militia amoris* in der Liebeselegie bekannt ist (vgl. DAVIS 1991, 33–36; PUTNAM 1995, 56: „*Proelia*, a standard enough metaphor in elegiac contexts for lovers' wrangles...“; HARRISON 2007, 173 f.). Horazens Pointe liegt also darin, wirklichen *proelia* solche im nur übertragenen Sinne entgegenzustellen. Vgl. dazu treffend PUTNAM 1995, 58: „As epic is co-opted into lyric and women replace men as protagonists on literature's stage, 'reality' becomes metaphor and the destructiveness of actual war suffers metamorphosis into figuration.“

⁶¹ Vgl. dazu auch CANOBBIO 2014, der ebd. 457, Anm. 59 betont, dass die augusteischen Dichter der Kleinform, anders als Martial, nicht in eine Polemik gegenüber der Großform verfallen.

ThLL so auffasst, dass es dort im negativen Sinne einer hochmütigen Schwülstigkeit gebraucht sei.⁶² Zwar mag die Bezeichnung der Schlachten des Priamos als *grandia* auf den ersten Blick wenig respekt einflößend wirken, weil Gaurus eine ersichtlich problematische Wahrnehmung von Größe hat und schon seit dem ersten Distichon als schlechter Dichter markiert ist. Doch im Lichte der lexikalisch markierten intertextuellen Parallele zu *carm.* 1.6 kann man die negative Sicht auf *grandia* in Mart. 9.50 nicht aufrecht erhalten. Denn wenn man, wie HENRIKSÉN es tut, *grandia* ausschließlich als ironisch gefasstes, abwertendes Attribut auffasst, dann wäre Gaurus' Gegenstand, die Schlachten des Priamos, für Martial *a priori* wertlos, also noch vor der Bearbeitung durch den inkompetenten Epiker. Wenn man demgegenüber aber annimmt, dass Martial von *carm.* 1.6 herkommend, dem Thema der *grandia Priami proelia* nicht von vornherein eine Minderwertigkeit unterstellt, dann wäre Gaurus' Epos in erster Linie – also noch vor konkreten Fragen der Plotgestaltung, wie sie der Rekurs zu *ars* 131–152 aufwirft – deswegen schlecht, weil der Großtuer dem Thema nicht gewachsen ist und ihm durch mangelndes, also zu kleines *ingenium* Abbruch tut – ganz im Sinne des horazischen *culpa deterere ingeni* (Hor. *carm.* 1.6.12).⁶³ Einen großen Gegenstand und einen großen Text zu wählen, ist demnach nicht *per se* verwerflich, wohl aber, ausgerechnet ein Epos auf Priamos in zwölf Büchern, das ein *ingenium* homerischen und vergilischen Maßstabs erfordert, in Angriff zu nehmen, wenn man als Dichter die Rolle *pusillus homo* innehat und demnach auch nur über in *pusillum ingenium* verfügt. Genau dies ist beim nach wie vor interfigural durch Mart. 5.82 und Mart. 2.89 geprägten Gaurus allerdings der Fall. Auf Horazens Frage, wer denn Mars in seiner ehernen Rüstung oder homerische Heroen würdig beschreiben werde (*quis ... digne scripserit*; *carm.* 1.6.13–16), wäre die Antwort sicherlich nicht „einer wie Gaurus“. Für ihn gilt, was die sich bescheiden gebende Martial-*persona* bereits in der *praefatio* zu Buch 9 sagte: *maiores maiora sonent* (Mart. 9.ep.7).⁶⁴

4.5 *Prometheus sum in verbis*. Martial und Gaurus als Plastiker

Im dritten Distichon stellt Martial die Qualitäten seiner eigenen, lebendigen Kleindichtung kontrastiv denen des fiktiven Priamos-Epos von Gaurus gegenüber. Diese Kontrastierung findet innerhalb einer Metaphorik statt, in der die Autoren Martial und Gaurus als Künstler, als Schöpfer von Bildnissen aus Ton, und ihre Werke als Plastiken

⁶² Vgl. HENRIKSÉN 2012, 221: „*grandis* is, of course, used in *malam partem*, in the sense of ‚tumidus, sufflatus, superbus‘ (*ThLL*, s. v., 2186, 37–42).“

⁶³ Vgl., ohne Bezug zu Hor. *carm.* 1.6, BANTA 1998, 167: „... it is not the presence of Giants or *grandia Priami proelia* that devalues Gaurus' poems, but rather his treatment of the theme. ... Martial does not here even overtly reject mythological material in itself.“

⁶⁴ Vgl. LORENZ 2003 a, 581, der Gaurus allerdings als tatsächlichen *magnus homo* auffasst (s. o. Seite 130, Anm. 13).

in Erscheinung treten.⁶⁵ In der Künstlermetapher besteht allerdings ein Ungleichgewicht zwischen dem Gebrauch der Adjektive für Martials und Gaurus' Kunst: Martials kleine Statuetten werden als *vivus* bezeichnet, Gaurus' Gigant als *luteus*. Beide Adjektive dienen – wie nun näher erläutert wird – der positiven bzw. negativen Charakterisierung der Werke Martials und seines fiktiven Widerparts Gaurus. Doch anders als *vivus* verweist das Adjektiv *luteus* unmittelbar auf die Materialität eines Gegenstandes – im vorliegenden Fall auf diejenige der Gigantenplastik. In einem Gedicht, das in einem fort Martial und seine Epigramme mit Gaurus und dessen Epos kontrastiert, stellt sich angesichts dieses Ungleichgewichtes die Frage, wo genau der Gegensatz zwischen den metaphorischen Kunstwerken der beiden Künstler dingfest zu machen ist. Aus welchem Material also fertigt Martial seine metaphorischen Statuetten und wie verhalten sich in Mart. 9.50 die Attribute *luteus* und *vivus* zueinander?

Damit gerät in der Metapher vom Text als Plastik zunächst Vers 5 mit den zwei Statuettenmotiven in den Blick, die Martial offenbar als der Leserschaft bekannt voraussetzen kann: *nos facimus Bruti puerum, nos Langona vivum* (V. 5). Beide Motive stellen Jünglinge dar und finden sich in Plinius' *Naturgeschichte* im Katalog von Meistern der Bronzeplastik wieder (vgl. Plin. *nat.* 34.79 und 82). Zum Langon-Motiv erfährt man in Plin. *nat.* 34.79 – vorbehaltlich einer textkritischen Schwierigkeit – Folgendes: „*Lyciscus Langonem* [s. c. *fecit*; H. B.], *puerum subdoliae ac fucatae uernilitatis*“.⁶⁶ Wie dieser Junge mit „hinterlistig aufgesetzter, serviler Höflichkeit“ und dem sprechenden Namen Langon, „Drückeberger“,⁶⁷ letztlich als Statue umgesetzt war, lässt sich zwar genauso wenig sagen wie beim Brutusjungen. Aber immerhin wird deutlich, dass Lyciscus dieses Motiv so umzusetzen wusste, dass die von Plinius genannten Wesenszüge des Langon aus dem Kunstwerk heraus ersichtlich gewesen sein mussten. Wenn Martial sich nun als metaphorischer Dichter-Plastiker zu Gute hält, neben dem Brutusjungen auch dieses Motiv treffend umsetzen zu können – also dergestalt, dass die Verschlagenheit des dargestellten *puer* erkennbar ist –, dann verwundert es nicht, dass er seine beiden Statuetten als *vivus*, als lebensecht abgebildet bezeichnet.

⁶⁵ Für Martials Tätigkeit trifft am besten der Fachbegriff des Koroplastikers zu (von *κορο-πλάθος* bzw. *κορο-πλάστης*; vgl. *LSJ* s. v.), einem Hersteller von kleinen Figuren aus Ton. Auf Gaurus' Giganten-Statue passt diese Bezeichnung allerdings nicht.

⁶⁶ Plinius-Text hier und nach LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1953; *app. crit. ad loc.*: *langonem VRd, uett. : lago- h mangonem B, Sil. Detl. Mayh.* LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE drucken den oben wiedergegebenen Text als *lectio difficilior* (vgl. die einleuchtende Begründung in der Miszelle LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1945; vgl. dazu auch CANOBBIO 2008, 188, Anm. 48, der im Haupttext allerdings von einer „statuetta ... di incerta identificazione“ spricht). Unter den Martial-Interpreten nimmt SHACKLETON BAILEY 1993, Bd. 2, 277 für den Plinius-Text ebenfalls *Langon* an und auch HENRIKSÉN 2012, 222 f. weist auf die hervorragende Passung dieser Lektüre auf Mart. 9.50 hin.

⁶⁷ Vgl. zum sprechenden Namen ‚Langon‘ von gr. *λαγγών/λάγγων* LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1945, 113. SHACKLETON BAILEY 1993, Bd. 2, 277 übersetzt *λαγγών/λάγγων* als „lazy“ bzw. „tricky“, HENRIKSÉN 2012, als „layabout“, LORENZ 2003 a, 581 treffend als „Drückeberger“.

Das auch andernorts in den Epigrammen entfaltete Konzept der Lebendigkeit bzw. Lebensnähe epigrammatischer Dichtung bedeutet auf der Bildebene der Metapher von Dichtung als bildender Kunst, dass Martial für sich beansprucht, seine Motive oder genauer seine literarischen Statuetten auf kleinem Raum so ansprechend zu inszenieren, dass deren Wesenszüge lebendig zu Tage treten.⁶⁸

Den Brutusjungen, so benannt, weil das Kunstwerk ein Favorit des Caesarmörders Brutus war,⁶⁹ schreibt Plin. nat. 35.82 dem Künstler Strongylion zu: „*Strongylion ... fecit puerum quem amando Brutus Philippensis cognomine suo inlustravit*.“⁷⁰ Dass der Brutusjunge erstens eine Kleinplastik bzw. Statuette und zweitens als tönerner Kopie auf dem Markt war, erfährt man im *apophoreton* Mart. 14.171:

Βρούτου παιδίον fictile
Gloria *tam parvi* non est obscura *sigilli*:
istius pueri Brutus amator erat.

Der Knabe des Brutus in Ton
Nicht braucht sich der Ruhm eines so kleinen Gebildes zu verstecken:
Brutus war der Liebhaber dieses Knaben.

Mart. 14.171

Dem Lemma des Epigramms, in dem die Statuette als *fictile*, d. h. als Terrakottakopie angekündigt wird, lässt sich entnehmen, dass der im Original in Bronze gegossene Brutusjunge auch als Tonkopie kursierte.⁷¹ Außerdem berichtet das *apophore-*

⁶⁸ Für *vivus* als Adjektiv für lebensecht wirkende Kunstwerke vgl. GEORGES s. v. I, A, 2 b und OLD s. v. 3, beide mit Verweis auf Verg. Aen. 6.848: *vivos ducent de marmore vultus*. Die Fähigkeit, als Künstler den Eindruck von Lebendigkeit zu verleihen, bezeichnet HENRIKSÉN 2012, 223 als „hallmark of the real master“ und verweist neben dem bereits zitierten Vers aus der *Aeneis* noch auf Prop. 3.9.9 (*gloria Lysippo est animosa effingere signa*). Für lebensechte Gemälde bei Martial s. das Bildnis des Dichters in Mart. 7.84.2, das letztlich vom epigrammatischen Selbstporträt überflügelt wird (*spirat et arguta picta tabella manu*), sowie das gemalte Porträt des Hündchens Issa in Mart. 1.109, das ebenfalls im Wettstreit mit Martials literarischer Charakterstudie steht (s. zu Mart. 1.109 u. Seite 213, Anm. 152). Vgl. zum poetologischen Motiv der Lebendigkeit bei Martial zudem u. a. auch Mart. 5.10; 6.64.28; 9.74; 9.76; 10.4; 11.42.

⁶⁹ Zur Debatte, ob Brutus in die Statuette oder in den Jungen, den sie darstellte, vernarrt war, vgl. WILLIAMS 2004, 242 f., der nach einem kurzem Forschungsüberblick dafür argumentiert, dass Brutus ein ‚amator‘ der Statuette war.

⁷⁰ Plinius-Text hier nach LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1953.

⁷¹ Zu Martials Gedichtüberschriften als Lesehilfe zur schnellen Erschließung der zahlreichen Geschenkepigramme s. Mart. 13.3.7 f. (*addita per titulos sua nomina rebus habebis*: | *praetereas, si quid non facit ad stomachum*) und 14.2: (*Quo vis cumque loco potes hunc finire libellum*: | *versibus explicitum est omne duobus opus*. | *lemmata si quaeris cur sint ascripta, docebo*: | *ut, si malueris, lemmata sola legas*). Alle Belegstellen für das Adjektiv *fictilis* finden sich im Œuvre Martials im Kontext von bescheidenen Geschenken, wobei bis auf die erste Belegstelle alle weiteren in den *Apophoreta* und dort vor

ton, woher die Statuette ihren Namen hat, und dass es in der vorliegenden Kopie in besonders kleiner Ausführung vorlag (*tam parvi sigilli*).⁷² Dem tönernen Brutusjungen ist in den *Apophoreta*, deren Anordnung auf der reizvollen Juxtaposition von wertvolleren und weniger wertvollen Geschenken beruht,⁷³ als höherwertiges Geschenk ebenfalls ein Jünglingsmotiv gegenübergestellt, der Eidechsentöter in korinthischer Bronze.⁷⁴ Die *Apophoreta* Mart. 14.171 und 172 stecken somit das mögliche Spektrum unterschiedlich qualitätsvoller Ausführungen für kleine Plastiken ab – auf der einen Seite durch eine Variante in Terrakotta und auf der anderen Seite durch eine in Bronze. Vergewenwärtigt man sich vor diesem Hintergrund, dass sich die Argumentation von Mart. 9.50 an einem *vilis*-Standard orientiert und sich die vermeintlich untergeordnete Rolle des Epigramms gegenüber dem Epos als effektive Waffe gegen Gaurus zunutze macht, dann spricht alles dafür, dass man sich den Brutusjungen in schlichter Tonausführung und nicht etwa als korinthische Bronze vorstellen muss. Dies bedeutet nichts weniger, als dass in der Metaphorik von Dichtung als bildender Kunst nicht etwa nur Gaurus, sondern auch Martial mit Ton arbeitet.

Neben Mart. 14.171 erscheint der Brutusjunge auch in Mart. 2.77 und zwar in einem ganz ähnlichen satirisch-poetologischen Kontext wie in Mart. 9.50. In Mart. 2.77 firmiert der Brutusjunge als *exemplum* für das Kleine, dem in kontrastierender Maximalopposition ein *colossus* – höchstwahrscheinlich die Kolossalstatue des Sol am Amphitheatrum Flavium – als ein *exemplum* für das Große gegenübergestellt wird.⁷⁵

Cosconi, qui longa putas epigrammata nostra,
 utilis unguendis axibus esse potes.
 hac tu credideris longum ratione colosson
 et puerum Bruti dixeris esse brevem.
 disce quod ignoras: Marsi doctique Pedonis
 saepe duplex unum pagina tractat opus.

5

allen in den *lemmata* liegen: Mart. 5.59.4 (allg. Töpferwaren); 14.98.2 (*Vasa Arretina*); 14.106.1e. (*Urceus fictilis*); 14.119.1e. (*Matella fictilis*); 14.178.1e. (*Hercules fictilis*); 14.182.1e. (*Sigillum gibberis fictile*). Zu *fictilis* s. auch u. Seite 156, Anm. 89 zu prometheischem Vokabular.

⁷² Ob die Tonkopie maßstabsgetreu das Original abbildet oder kleiner als das Original ist, muss freilich dahingestellt bleiben.

⁷³ Vgl. Mart. 14.1.5: *divitis alternas et pauperis accipe sortes*.

⁷⁴ Mart. 14.172, *Sauroctonos Corinthius*: *Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae | parce; cupit digitis illa perire tuis*. Mit Mart. 14.177 und 178 stehen zwei Herkules-Statuetten, ebenfalls in Terrakotta- bzw. korinthischer Bronzeausführung nebeneinander.

⁷⁵ Der *colossus* meint aller Wahrscheinlichkeit nach die Kolossalstatue des Nero, die unter Vespasian zu einem Standbild des Sol umgedeutet wurde (vgl. WATSON/WATSON 2003, 77, WILLIAMS 2004, 242 und CANOBBIO 2008, 178, Anm. 25). Martials Argument würde aber auch auf andere Kolossalstatuen zutreffen. Zur Kolossalstatue des Sol siehe auch Mart. *sp.* 2.1 (*Hic ubi sidereus propius videt astra colossus*) und 8.60.1 (mit SCHÖFFEL 2002, 513 *ad. loc.*), zum Sol-Koloss im Vergleich zum Koloss von Rhodos s. Mart. 1.70.7 f.; zu einem *colosson Augusti* (vermutlich das Reiterstandbild Domitians; vgl. SCHÖFFEL 2002, 384 *ad. loc.*) s. Mart. 8.44.7.

*non sunt longa quibus nihil est quod demere possis,
sed tu, Cosconi, disticha longa facis.*

Cosconius, du meinst, meine Epigramme seien lang:
Du taugst nur zum Schmieren von Wagenachsen.
Nach diesem Maßstab könnte man den *Koloss für lang* halten
und den *Knaben des Brutus* als *kurz* bezeichnen.
Lass dich belehren, was dir entging: Bei Marsus und dem gelehrten Pedo
nimmt ein einziges Gedicht oft zwei Seiten ein.
Lang ist nie, wovon man nichts wegnehmen kann.
Aber du, Cosconius, machst lange Distichen.

Mart. 2.77

Der fiktive Epigrammatiker Cosconius tritt in diesem Epigramm als ein passendes Gegenstück zu Gaurus in der Kleinform auf: Auch Cosconius schaut bei der Bewertung der Qualität von Literatur ausschließlich auf die Größe und befasst sich nicht mit den weitergehenden Eigenschaften einzelner Kunstwerke. Eine angemessene Beurteilung des Brutusjungen oder der Kolossalstatue des Sol erschöpft sich aber nicht in der Feststellung ihrer jeweiligen Größe. WATSON/WATSON geben Martials Argument sehr zutreffend wie folgt wieder: „the quality of a work has nothing to do with its size‘ or ,you have no idea of the proper proportions for an artefact of any kind.“⁷⁶ Das Ergebnis bzw. die Pointe ist eine ganz ähnliche wie in Mart. 9.50: Genauso wie Gaurus glaubt, ein großes Talent zu haben, weil er große Texte schreibt, glaubt Cosconius, dass seine Texte im Wortsinne kurzweilig seien, nur weil sie kurz sind. Die Pointe *disticha longa facis* (Mart. 2.77.8) zeigt genauso wie der gleich noch näher zu betrachtende *luteus Gigas* aus Mart. 9.50 auf, dass man als militanter Vertreter von *brevitas* schlechte bzw. im Wortsinne *lang*-weilige Monodisticha schreiben oder aber als großtuerischer bzw. megalomaner Epiker zu kurzfristig konzipierte Epen fabrizieren kann.⁷⁷ Die Kernaussage von Epigramm 2.77, dass große und kleine Kunst nicht alleine nach ihrem Umfang beurteilt werden darf, impliziert zudem auch, dass beide Metiers grundsätzlich gute wie auch schlechte Kunstwerke hervorbringen können. Mart. 2.77 gerät damit zum intertextuell über den Brutusjungen verknüpften Präzedenzfall für Mart. 9.50: Der Brutusjunge kehrt dort als Paradebeispiel für kleine Kunst wieder, Gaurus’ Gigant ist vor dem paradigmatischen *colossus* aus 2.77 zu lesen und

⁷⁶ WATSON/WATSON 2003, 77. Vgl. auch CANOBBIO 2008, 178: „contesta il valore delle categorie di *longum* e di *breve* in campo artistico, ne a poesia così come nella statuaria, e propone invece come criterio di valutazione per un prodotto letterario l’essenzialità e la compiutezza.“ Vgl. außerdem ebd., 191: „... Velox, Cordus, Tucca, Cosconius, la cui caldeggiata istanza di ὀλιγοστιχία viene percepita da Marziale soprattutto come una pericolosa restrizione alla gamma delle possibilità espressive.“

⁷⁷ Dass Martial selbst sehr wohl kurzweilige Monodisticha schreiben kann, beweist er im unmittelbaren Umfeld des Epigramms 2.77, umfassen doch Mart. 2.76 und 2.78–2.82 jeweils nur zwei Verse.

Gaurus ist – neben den diversen bisherigen Konnotationen – intertextuell auch durch den Epigrammatiker Cosconius semantisiert.

Nach der Betrachtung von Vers 5 folgt nun die Analyse des letzten Verses von Epigramm 9.50: *tu magnus luteum, Gaure, Giganta facis* (V. 6). Gaurus formt in der Dichtung-Plastik-Metapher mit seinem Epos einen Giganten. Mit den dem Mythos zufolge von Gaia hervorgebrachten Giganten verbindet sich in der antiken Literatur die Konnotation enormer Körpergröße⁷⁸ und im Lichte der Gigantomachie, ihres Angriffs auf den Olymp, betrachtet, stellen sie zumal ein *exemplum* für Hybris dar.⁷⁹ Darüber hinaus ist die Gigantomachie, wie SEELENTAG feststellt „ein typisches Element von *recusationes*, als Beispiel eines Stoffes, der die eigenen dichterischen Fähigkeiten übersteigt.“⁸⁰ Dass Martial Gaurus ausgerechnet einen Giganten zuschreibt, trägt erheblich dazu bei, den megalomanen Epiker in der Schlusspointe als gescheiterten Epiker zu inszenieren, der insofern einen Akt der Hybris begeht, als das von ihm in Angriff genommene epische Projekt sein dichterisches Vermögen offensichtlich bei weitem übersteigt: Den ‚Olymp‘ der großen Epiker Homer und Vergil kann Gaurus, der Großtuer, der doch ein *pusillus homo* bleibt, nicht erstürmen.

Gaurus’ Gigant ist, wie bereits angesprochen, in seiner Größe als extremer Gegenpol zu den kleinen Tonfiguren von Martial aufzufassen: In einer Argumentation, die die kleinste mit der größten Form von Dichtung, das Epigramm mit dem Epos kontrastiert, wird den kleinstmöglichen Plastiken, den Terrakottafiguren, eine Plastik in größtmöglicher Ausführung entgegengehalten. Epigramm 2.77, in dem dem Brutusjungen eine Kolossalstatue gegenübergestellt wird, legt nahe, dass Gaurus’ Gigant in Mart. 9.50 als extremer Gegensatz zu Martials Brutusjungen in Ton ebenfalls als

⁷⁸ Zur Größe und Kampfkraft der Giganten vgl. Hes. *theog.* 185 f. (μεγάλους τε Γιγαντας, | τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ’ ἔγχεα χερσίν ἔχοντας); Apollod. 1.34 (Γίγαντας ... μεγέθει μὲν σωμάτων ἀνυπερβλήτους, δυνάμει δὲ ἀκαταγωνίστους); Ov. *met.* 5.346–358 (der unter Sizilien begrabene Gigant Typhoeus). Vgl. auch die metaphorische Übertragung des Adjektivs *giganteus* auf einen enorm großen Soldaten in Sil. 5.436 f. (*mole gigantei vertebat corporis alas* | *Othrys Marmarides*). Zu Mythologie und Ikonographie der Giganten vgl. VIAN/MOORE 1988; vgl. außerdem .

⁷⁹ Zur Gigantomachie als *exemplum* für Hybris s. z. B. – jeweils mit Blick auf die Hybris der Seefahrt – Hor. *carm.* 1.3.37 f. und Stat. *silv.* 3.2.64b–66, die beide auf das auch in Hom. *Od.* 11.315 f. auftretende Motiv der Auftürmung der Berge Pelion und Ossa durch die Giganten rekurren (vgl. LAGUNA 1992, 218: „historia de los Gigantes como *exemplum* de impiedad“).

⁸⁰ SEELENTAG 2012, 87 (zu *Culex* 26–28) mit Verweis auf Hor. *carm.* 2.12.7 f.; Prop. 2.1.39 f.; 3.9.47 f.; Ov. *am.* 2.1.11–20 und *trist.* 2.333 f.; *Aetna* 41–73. – Mart. 11.52.17 und Juv. 1.1–21 deuten darauf hin, dass die Gigantomachie unter den Zeitgenossen ein beliebtes episches Sujet war (vgl. HENRIKSEN 2012, 218 und allgemein VIAN/MOORE 1988, 193: „la Gig.[antomachie] est le topos épique par excellence“). Im Falle der Gigantomachie aus Mart. 11.52.17 handelt es sich allerdings um das Werk des befreundeten Dichters Julius Cerialis, sodass diese Stelle weniger polemisch aufzufassen sein dürfte als die Juvenal-Passage (zu Mart. 11.52.17 f. s. o. Seite 137, Anm. 32). In Mart. 8.49.1 dient die Feier des Sieges über die Giganten auf dem Olymp als Folie für das Bankett, das Domitian anlässlich des Sieges über die Sarmaten ausrichten ließ.

Kolossalstatue zu denken ist.⁸¹ Solche Plastiken bestehen, wie Plin. *nat.* 34.39–47 berichtet, allerdings alleine schon aus technischen und statischen Gründen aus Bronze und bringen einen immensen planerischen, finanziellen und materiellen Aufwand mit sich – Grund genug für Plinius, diese Großkunstwerke als Musterbeispiele für die *audacia* in der Kunst zu behandeln (*nat.* 34.38 f.).⁸² Gaurus' metaphorischer Gigant kolossalen Ausmaßes ist also entgegen allen Erwartungen und technischen Erfordernissen *luteus*: Der Koloss des Epikers steht also sprichwörtlich auf tönernen Füßen.

Als Adjektiv zu *lutum* (Schlamm, Dreck; Lehm, Ton) bedeutet *luteus* ‚aus Schlamm/Dreck‘ oder ‚aus Lehm/Ton‘.⁸³ In der Bezeichnung als *luteus* kann man zunächst durchaus die Schmutzigkeit des Giganten hervorgehoben sehen,⁸⁴ denn Martial verwendet in den *Epigrammata* die Begriffe ‚*lutum*‘ und ‚*luteus*‘ in der Tat auch für den Dreck und Unrat, der durch die Straßen fließt.⁸⁵ Zudem ist auch korrekt, dass

⁸¹ Vgl. zum epigrammatischen Interesse am Kontrast von Kleinstplastik und Kolossalstatue auch die beiden Poseidipp-Epigramme AB 67 (X 38-XI 5; Miniaturplastik eines Pferdegespanns) und AB 68 (XI 6-11; Koloss von Rhodos), die in den ἀνδριαντοποιικά auf dem Mailänder Papyrus unmittelbar über- bzw. untereinander stehen. Vgl. zur poetologischen Dimension der epigrammatischen Statuenkollektion Poseidipps SENS 2005; BAUMBACH 2013. — CANOBBIO 2008, 189 schlägt mit Verweis auf Plin. *nat.* 35.157, wo Plinius über die etruskische Terrakotta-Ausstattung des kapitolinischen Jupitertempels berichtet, eine andere Deutung des *luteus Gigas* vor, dem demnach nicht nur Derbheit, sondern auch etwas Archaisches eigne („fatura, per così dire, „dedalica“; „connotazione non solo di rozzezza ma anche di arcaicità“). Diese Assoziation ist insofern interessant, als es in Plinius' kunsthistorischer Perspektive durchaus möglich ist, im Wortsinne verehrungswürdige Götterbilder als irdene Großplastiken herzustellen. Die Spitze in Martials Argument gegen Gaurus liegt aber darin, dass Gaurus mit einem untauglichen Material eine Statue von Ausmaßen fabriziert, die eine hochwertigere Ausführung zwingend erfordert.

⁸² Der Vergleich zwischen Epos und Kolossalstatue geht gerade mit Blick auf die Arbeitszeit am mehr als 35 Meter großen Koloss von Rhodos hervorragend auf: Zwölf Jahre arbeitete Chares, ein Schüler von Lysipp, angeblich an der unter die Weltwunder zählenden Statue (Plin. *nat.* 34.41) – ähnlich bzw. genauso lange also wie Vergil und Statius für ihre Epen benötigten (s. o. Seite 108, Anm. 124). Am Koloss von Rhodos, der 300 Talente gekostet haben soll, erläutert Plinius an gleicher Stelle zudem aber auch die besonderen technischen Vorkehrungen, die getroffen werden mussten, damit das Bronze-standbild überhaupt statisch stabil stehen konnte. Interessant ist, dass Plinius nach der Behandlung der Kolossalkunstwerke in *nat.* 35.48, zur Besprechung tragbarer korinthischer Bronzen und dann kleinerer Standbilder im Allgemeinen übergeht (*nat.* 35.49). Auch bei Plinius lässt sich also in der Juxtaposition von Groß- und Kleinform ein reizvoller Kontrast beobachten.

⁸³ In Mart. 3.74.4 kommt *lutum* außerdem als eine Art Heilerde bzw. Schlammkur zum Einsatz.

⁸⁴ So merkt denn HENRIKSÉN 2012, 223 an, Gaurus' Ausführung in Ton sei dem Gegenstand nicht angemessen, weil sie „artless, shapeless and filthy“ sei. BANTA 1998, 168, Anm. 40 schlägt vor, die Passage proleptisch zu übersetzen: „„you make a Giant (into) clay“ , not „you make a Giant of clay“ or „a clay Giant.““ Selbst wenn diese Übersetzung zeigt, dass Gaurus seinen Gegenstand schmälert, ist sie allerdings insofern problematisch, als sie nicht erfasst, dass das metaphorische Ausgangsmaterial des Epikers Ton ist und dass dieser für das bescheidene *ingenium* von Gaurus steht.

⁸⁵ Vgl. z.B. Mart. 3.36.4; 7.61.6; 9.73.2; 10.10.8.

schon Kallimachos den Begriff *λύμα*, ‚Schlamm‘ metaphorisch zur Abwertung der Produktion von Großdichtung eingesetzt hat.⁸⁶ Es ist neben solchen negativen Assoziationen aber wichtig, nochmals festzuhalten, dass *lutum* bzw. *luteus* in den Versen 5 und 6 innerhalb der Text-Plastik-Metapher als gängiger Begriff für Ton, also für ein plausibles Arbeitsmaterial zumindest für Statuetten bis zu einer bestimmten Größe zu fassen ist. Ton zählt zwar zu den am wenigsten wertvollen Materialien für Bildnisse, doch wohnt ihm keine Wesenhaftigkeit inne, die ein Kunstwerk aus Ton automatisch schlecht erscheinen lassen müsste: Man könnte kleinen Statuetten aus Ton, wie sie Martial in seiner Metaphorik fertigt, zwar wertvollere Ausführungen, etwa solche aus korinthischer Bronze, vorziehen, würde damit aber wohl kaum grundsätzlich die bescheidene, aber doch gegebene Funktionalität der gängigen Tonfiguren in Frage stellen.⁸⁷ Eine giganteske Statue aus Ton zu modellieren, erweist sich demgegenüber auch aus technischen Gründen nicht als zielführend: Selbst wenn man sie trotz ihrer immensen Größe hätte brennen können, wäre sie von der Statik her nicht stabil. Der *luteus Gigas* ist aus dieser Perspektive betrachtet ein Werk mit einem irreparablen poetisch-technischen Kunstfehler. Auf der Sachebene der Text-Plastik-Metapher bedeutet dies nichts anderes, als dass Gaurus mit seinem bescheidenen *ingenium* nur ein schlechtes Epos schreiben kann, sich dessen aber ersichtlich nicht bewusst ist.

Gleichzeitig bestätigt sich damit aber auch eine Beobachtung aus der vergleichenden Lektüre mit Horazens *ars poetica* und der Ode 1.6. Die Abwertung des Giganten bzw. des Epos auf Priamos und den Trojanischen Krieg liegt darin begründet, dass Gaurus diese Gegenstände nicht angemessen darstellen kann, und lässt sich nicht essentialistisch auf die Gegenstände und ihre Größe zurückführen. Welchen konkreten Erwartungen Gaurus’ nicht gerecht wird, ermisst sich in den intertextuellen Verweisen auf Horaz: Der fiktive Epiker schafft es weder, große Gegenstände als *gran-*

⁸⁶ Vgl. zu diesen poetologischen Assoziationen des *luteus Gigas* mit Schlamm CANOBBIO 2008, 450 mit Verweis auf Hor. *sat.* 1.4.11 (Kritik an Lucilius: *cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles*) und Kall. *Ap.* 108–112 (Ausschnitt 108 f.: Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ | λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει). Es besteht allerdings ein erheblicher Unterschied dieser Argumentationen zu Martials Standpunkt in Mart. 9.50: Während Horaz und zumal Kallimachos sich selbst zugute halten, qualitativ besser als die zur Debatte stehenden Vergleichsgrößen zu arbeiten, weil sie nicht schlammig sind (vgl. insbes. Kall. *Ap.* 110–112: Διοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, | ἀλλ’ ἦτις καθαρή τε καὶ ἀχράντος ἀνέρπει | πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον), attackiert Martial seine Figur Gaurus aus der Perspektive der *vilitas* heraus: Der Epigrammatiker arbeitet in seiner Metapher selber mit Schlamm. Zu Martials ambivalenten Verhältnis zu Kallimachos und insbesondere auch zur Kritik und Parodie von kallimacheischen Idealen vgl. NEGER 2012, 77–87, NEGER 2014 a, 336–338, MINDT 2013 b, 542–549 sowie – mit besonderem Augenmerk auf einer durch Catull vermittelten Auseinandersetzung mit Kallimachos – MATTIACCI 2007, insbes. 173–195 und COWAN 2014, insbes. 349–354.

⁸⁷ Dass Martial auch bei Gebrauchskeramik den *vilitas*-Standard durch *lutum/luteus* markiert, lässt sich in Mart. 4.46.16; 8.6.2 und 14 108 beobachten, wo es jeweils um besonders günstige Keramik aus Sagunt geht.

dia im positiven Sinne erscheinen zu lassen (vgl. Hor. *carm.* 1.6), noch seinen Werken eine ihrer Größe angemessene narrative bzw. physische Statik zugrunde zu legen (vgl. *ars poetica*). Dass Martial sich trotz der Möglichkeit, potentiell auch gute große Texte dichten zu können, an die Kleinform hält und dass sich der Darstellungsmodus des Epos für einen mythischen Gegenstand mit seinem epigrammatischen Ideal von Lebendigkeit kaum vereinbaren lässt, bleibt unbenommen. Für die Bewertung eines guten Epos hat Martial mit den Verweisen auf Horaz allerdings schon andere Kriterien als Lebensnähe aufgezeigt. Dass Martial das Gespür für das Kleine und Lebendige als besondere Ausprägung seines *ingenium* präsentiert, liest sich – im besten Sinne einer selbstbewussten *recusatio* – als Plädoyer für die Anerkennung poetischer Leistungen in der jeweiligen poetischen Domäne eines Autors: Gaurus kommt nicht als schlechter Dichter weg, weil Martial andere Themen und Gattungen bevorzugt, sondern weil der Epigrammatiker ihm auf dessen eigener Domäne, auf dem Feld der Epik, Kunstfehler und mithin mangelndes Talent nachweisen kann. Martial zeigt dabei auf, dass gerade kleine Texte wie die *ars poetica*, die Ode 1.6 und sein Epigramm 9.50 Qualitäten des Epos sehr viel genauer zu reflektieren vermögen, als es vielleicht manch ein realer Epiker, mit Sicherheit aber die Figur Gaurus tut.

Zum Abschluss der Betrachtung der Metapher von Dichtung als bildender Kunst soll nun nochmals die zuvor gestellte Frage nach dem Verhältnis der Begriffe *lutum* bzw. *luteus* zur Lebendigkeit bzw. zum Adjektiv *vivus* aufgegriffen werden. Wie bereits festgestellt, führt Martial in seiner metaphorischen Tätigkeit als Schöpfer von kleinen Statuetten beide Eigenschaften zusammen: Seine Statuetten sind *luteus* und zugleich *vivus*. Diese Kombination von Lebendigkeit und Schlamm bzw. Ton rückt Martials metaphorische Schöpfung als Plastiker in die Nähe von Prometheus' Schöpfung des Menschen aus eben diesem Material.⁸⁸ Für den Ton, aus dem Prometheus den Menschen modellierte, verwendet nicht nur Martial,⁸⁹ sondern auch eine Vielzahl anderer römischer Autoren von Cicero bis Juvenal den Begriff *lutum*, wobei in den einschlägigen Textstellen insbesondere die Verben *ingere* und *facere* für Prometheus' Tätig-

⁸⁸ Für einen Überblick über den Mythenstrang von Prometheus als Schöpfer der Menschheit vgl. BAPP 1902–1909, 3044–3047.

⁸⁹ Vgl. Mart. 10.39.4, wo Martial das Bild, die Adressatin Lesbia sei aus prometheischem Lehm geformt (*ficta Prometheo luto*; V. 4), zur maximal überzeichneten, epigrammatischen Illustration ihres fortgeschrittenen Alters nutzt. S. außerdem Mart. 14.182: *Sigillum gibberi fictile: Ebrius haec fecit terris, puto, monstra Prometheus*; | *Saturnalicio lusit et ipse luto*. Dass Prometheus in Mart. 14.182 auch ‚spielt‘ (vgl. *lusit*; V. 2) und seine Kreaturen dort als *lusus*, als Spielereien aufzufassen sind, rückt seine Schöpfung stark in die Nähe epigrammatischer Poiesis, in der Begriffe wie *ludere*, *lusus*, *nugae*, *iocus*, *lascivia* von zentraler Bedeutung sind. Dieser wahrlich saturnalienhaften Aitiologie zur Schöpfung buckeliger Menschen im Weinrausch ähnelt Phaedr. 4 16 über Hermaphroditen, die ebenfalls ein betrunkenen Prometheus schuf. Vgl. zum Zusammenhang von Martials Dichtung und den Saturnalien CITRONI 1989 u. 1992.

keit verwendet werden.⁹⁰ Das Vokabular, das Martial in Epigramm 9.50 für Dichtung verwendet, nämlich *luteus* (V. 6) und *facere* (V. 2, 5 u. 6), lässt sich demnach ohne weiteres mit der Lexik anderer Passagen in Deckung bringen, die sich mit Prometheus befassen. Die Wahrscheinlichkeit, dass man die Parallele zwischen Martial und Prometheus als Künstler wahrnimmt, wird über das gemeinsame Auftreten von *vivus* und *luteus* hinaus noch dadurch gesteigert, dass Prometheus nur fünf Epigramme vor Mart. 9.50, nämlich in Epigramm 9.45, auftritt. Dort reaktiviert Martial das Wissen seiner Leserschaft um Prometheus' Leiden als an den Kaukasus geschmiedeter Frevler, der für die Menschen das Feuer vom Himmel raubte (vgl. *ecce Prometheae rupes et fabula montis*; Mart. 9.45.3), und auch ihr Wissen um seine Schöpfung der Menschheit (*humanum merito finxerat ille genus*; Mart. 9.45.8).⁹¹

Doch welche Auswirkungen hat Martials Interfiguration seiner selbst bzw. seiner *persona* mit dem mythischen Schöpfer der Menschheit? Prometheus ist zugleich genialer Künstler und Zivilisationsbringer, als Titan steht er allerdings am Rande der olympischen Götterordnung und zudem ist er ein Betrüger, Dieb, Frevler und Bestrafte. Neben der positiven Konnotation der freien, originären künstlerischen Schöpfung, für die Prometheus bis in die Moderne hinein immer wieder als Gewährsmann herangezogen wurde,⁹² ist Prometheus insbesondere auch eine ambivalente Figur. Eine interfigurale Parallelisierung mit Prometheus birgt demnach Licht- und Schattenseiten. Besonders deutlich wird dies in Lukians Schrift *Prometheus es in verbis* aus dem 2. Jh. n. Chr., einer ausführlichen und expliziten Selbstreflexion des Autors im

⁹⁰ Vgl. auch die eigene Kategorie in *ThLL* s. v., „3 [lut]-um, ex quo corpus humanum formatum esse dicitur“. Für ein Inventar prometheischen Vokabulars s. insbesondere die folgenden Passagen, mit wiederkehrender Verwendung von *lutum*, *facere*, *figere*, *figulus*, *fictilis*: Cic. *Pis.* 59 (*hic homullus ex argilla et luto fictus* [*Episcurus*]); Ov. *met.* 1.82 f. (*quam* [*sc. tellurem*] *satus Iapeto mixtam pluvialibus undis* | *finxit in effigiem moderantum cuncta deorum*); Ov. *met.* 1.364 (*animas formatae infundere terrae*); Phaedr. 4.16.3 u. 6 (*Prometheus, auctor vulgi fictilis; finxisset*); Phaedr. *app.* 5.1 u. 11 (Prometheus saeculi *figulus* novi; *Lutum ad faciendos illi* [*sc. Dolo*] *defecit pedes*); Iuv. 4.133–135: Prometheus als Metonymie für *figuli*, Töpfer (*debetur magnus patinae subitusque Prometheus*. | *argillam atque rotam citius properate, sed ex hoc* | *tempore iam, Caesar, figuli tua castra sequantur*); Iuv. 6.12 f. (*homines, qui rupto robore nati* | *compositiue luto nullos habuere parentes*); Iuv. 14.34 f. (*forsitan haec spernant iuvenes, quibus arte benigna* | *et meliore luto finxit praecordia Titan*). Dass Prometheus wie in Iuv. 4.133–135 metonymisch für Töpfer gebraucht werden kann, berichtet auch Lukian *Prom. es* 2.5 (τὰ δ' ἄλλα οὕτε κίνησις ὁμοία πρόσεστιν οὔτε ψυχῆς δεῖγμα τι, ἀλλὰ τέρψις ἄλλως καὶ παιδιὰ τὸ πρᾶγμα).

⁹¹ MERLI 1998, LORENZ 2003 a u. 2004 sowie HOLZBERG 2004 zeigen, dass sich Martials Epigrammbücher trotz ihrer Kleinteiligkeit durch vielfältige Beziehungen einzelner Epigramme untereinander (z. B. in thematischen Zyklen) auch gewinnbringend einer linearen Lektüre unterziehen lassen. Ein solche lineare Lektüre und eine entsprechend angelegte Komposition sind Voraussetzungen für eine Aktivierung des Wissens um Prometheus' Schöpfung des Menschen in Mart. 9.50 durch Mart. 9.45. Vgl. zur Frage der Buchkomposition bei Martial BARWICK 1932 u. 1958 und SCHERF 1998, der auf 122–124 einen Forschungsüberblick zu dieser Frage gibt.

⁹² Vgl. THEISOHN 2011.

Spiegel des Prometheus.⁹³ Trotz verschiedener Parallelen zum Künstler Prometheus muss Lukian in seinem Essay beispielsweise klarstellen, dass er anders als der Titan kein Dieb, im Kontext des Literaturbetriebs also kein Plagiator ist.⁹⁴

Konzentriert man sich zunächst auf den Aspekt der Schöpfung des Menschen aus Lehm, kann man Martial wie Prometheus als „Menschenbildner und Menschenfreund“⁹⁵ betrachten: Er ist es nicht in dem Sinne, dass er allen Menschen bzw. menschlichen Figuren und ihren teils fragwürdigen bzw. rundheraus verwerflichen Wesenszügen gleichermaßen freundlich gegenüberstünde, aber dennoch wendet er sich in seinen Epigrammen konsequent dem Menschlichen – und oft auch gar zu Menschlichen – in seiner ganzen Vielfalt zu. Martials Gedichte sind Menschenbilder (vgl. z. B. *hominem pagina nostra sapit*; Mart. 10.4.10), die in ihrer gerade auch in Mart. 9.50 gut zu beobachtenden epigrammatischen Situativität oft genug den Anschein erwecken, mitten aus dem Leben gegriffen zu sein, obwohl sie ggf. frei erfunden sind. Martial kann in diesem Sinne durchaus als ein *alter Prometheus* im Kleinen gelten: Seine Epigramme bzw. die darin auftretenden Figuren entsprechen seinen kleinen, lebendigen Statuetten aus Mart. 9.50.5, seine Bücher sind in diesem Bild also von epigrammatischen, metaphorisch aus Ton modellierten Figuren bevölkert, die er als Künstler mit bescheidenen Mitteln erschafft bzw. zum Leben erweckt. Dass das Bild von Martial als bildendem Künstler besonders gut auf Buch 9 passt, hat LORENZ in seiner Betrachtung der diversen anderen mit Bildwerken befassten Gedichte gezeigt, die dieses Buch wie – so LORENZ – „Säulen“ gliedern, poetologische Aussagen über Martials Dichtung beinhalten und eine wesentliche Rolle in der

⁹³ Von den uns erhaltenen antiken Schriften liefert *Prometheus es in verbis* die wohl konsequenteste und ausführlichste Auseinandersetzung eines Autors mit der Figur des Prometheus. Nachdem Lukian von einem unbekannten *interlocutor* angeblich als Prometheus bezeichnet wurde (vgl. *Prom. es* 1 1: οὐκοῦν Προμηθεῖα με εἶναι φήεις;), befasst der Autor sich mit den Implikationen dieser metaphorischen Parallelisierung. Ganz ähnlich dem *vilitas*-Standard bei Martial stellt Lukian zunächst fest, dass der Lehm, mit dem er arbeitet, besonders minderwertig ist (vgl. 1.4: εἰ καὶ φαυλότερος ἐμοὶ ὁ πηλὸς οἷος ἐκ τριόδου, βόρβορος τις παρὰ μικρόν). Seinen eigenen Bildern spricht er Beseeltheit ab und fragt sich, ob die Bezeichnung als Prometheus nicht ironisch zu verstehen sei. Er assoziiert Prometheus u. a. mit Erfindungsreichtum (vgl. 1.6: τοὺς λόγους ... εὐμηχάνους ὄντας) und Originalität (3.4 ἐκεῖνος οὐκ ὄντων ἀνθρώπων τέως ἐννοήσας αὐτοὺς ἀνέπλασεν), wobei er darauf besteht, dass Originalität ihm als Kompliment nicht ausreiche, weil er zusätzlich auch auf Anmut und Harmonie seiner innovativen Kombination von philosophischem Dialog und Komödie bedacht sei. Diese Kombination vergleicht er mit der Mischung des Männlichen und Weiblichen durch Prometheus, durch dessen Frevel mit Pandora die erste Frau unter die Menschen kam (vgl. 7.2: τὸ θῆλυ τῷ ἄρρενι ἐγκαταμίξας mit HOPKINSON 2008 *ad loc.*/118).

⁹⁴ Lukian *Prom. es* 7.7: τὸ γὰρ τῆς κλεπτικῆς ... ἄπαγε. Prometheus' Rolle als Betrüger im Opferbetrug überträgt er aber darauf, dass er komisches Gelächter in philosophisch-würdiger Tarnung kaschiert (7.6: γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ).

⁹⁵ BARIÉ/SCHINDLER 2013, 1338 über Prometheus.

Panegyrik auf Domitian spielen.⁹⁶ Mart. 9.50 lässt Martials epigrammatisches Dichten aber auch über die mit konkreten Statuen bzw. Statuetten befassten Epigramme hinaus metaphorisch als bildnerische Tätigkeit erscheinen: In einem bereits mit diversen Kunstwerken befassten Epigrammbuch unterstreicht eine Selbstinszenierung als Prometheus Martials auktoriale Souveränität über sein epigrammatisches Figurenkabinett, in das er auch sich selbst einreicht.⁹⁷

Man kann Martial aber durchaus auch mit Prometheus und dessen ambivalentem Auftritt als Betrüger im Interesse der Menschen vergleichen: Was Martial den Lesern als mitten aus dem Leben gegriffen verkauft, erweist sich in Epigramm 9.50 als vielschichtige literarische Konstruktion bzw. Fiktion im wörtlichen Sinne eines prometheischen *ingere*, das sowohl für die künstlerische Modellage als auch für die Lüge bzw. den Betrug steht. Martials Selbstdarstellung als literarischer Prometheus kann vor diesem Hintergrund als Reflexion bzw. Markierung epigrammatischer Fiktionalität betrachtet werden: Fünf Figuren namens Gaurus lassen sich dabei genauso wenig zu einer einzigen kohärenten Figur vereinheitlichen, wie sich die Auftritte und vermeintlich verbindlichen programmatischen Aussagen der *Martial-persona* zu einem kohärenten Programm, geschweige denn biographisch verlässlichen Bild des Autors zusammenfügen ließen.⁹⁸ Diese teils mehr oder weniger deutlich zu Tage tretende Unzuverlässigkeit lässt Martial als Figur erscheinen, die Widersprüche und Span-

⁹⁶ LORENZ 2003 a behandelt neben Epigramm 9.50 Mart. 9.pr. (Bildnis des Dichters; selbstwidersprüchliche Absage an große Themen), 9.23 u. 24 (Statue des Kaisers), 9.43 u. 44 (Tischstatuette des Herkules im Besitz des Novius Vindex), 9.64 u. 65 (Herkules-Bildnis mit Gesichtszügen des Kaisers) und 9.101 (Herkules/Domitian-Bildnis, Domitian als besserer Herkules). NEGER 2012, 126–132 stellt in einem Exkurs über das Verhältnis von Epigramm und bildender Kunst neben der Betrachtung der Epigramme 9.43 u. 44 auf die Tischstatuette des Herkules auch noch die metapoetische Aussagekraft von Mart. 9.74 u. 76 auf ein Gemälde des verstorbenen Camonius Rufus heraus: Während das Bild im ersten Epigramm noch als stumm bezeichnet wird, entwickelt es in der Vermittlung durch den – im Lichte der oben vorgeschlagenen Interpretation als prometheisch zu denkenden – Lebendigkeit vermittelnden Dichter eine eigene Gesprächigkeit und Dauerhaftigkeit (*sed ne sola tamen puerum pictura loquatur, | haec erit in chartis maior imago meis*; Mart. 9.76.9 f.).

⁹⁷ Dass Martial mit seinen Epigrammen zumal ein künstlerisches, um nicht zu sagen künstliches, Selbstporträt seiner selbst schafft, lässt sich auch in Mart. 7.84 und 9.ep. fassen, wo jeweils ein Bildnis des Dichters imaginiert wird. In Mart. 7.84 betont Martial zwar die Lebendigkeit des gemalten Dichter-Porträts (s. o. Seite 150, Anm. 68), stellt zugleich aber die größere Leistung seines literarischen Selbstporträts heraus: *certain in nostro carmine vultus erit; | casibus hic nullis, nullis delebilis annis | vivet, Apelleum cum morietur opus* (V. 6–8). In Mart. 9.ep.3 spricht Martial von seinem Porträt als *noster imago*.

⁹⁸ Vgl. PARK 2017, 121–134, zu Prometheus als interfiguralem Bezugspunkt für die Autoren-*persona* des Phaedrus in Phaedr. *app.* 5, insbes. ebd. 134: „Gerade die duale Anlage des Fabelprotagonisten [sc. Prometheus, der gemeinsam mit Dolus auftritt; H. B.] ... spiegelt sich in Phaedrus' Selbstinszenierung, die eine Kombination von Wahrheitsanspruch und Lüge andeutet. Das genaue Verhältnis dieser beiden Pole liefert die Fabel selbst, indem sie die Fiktionalität der Kunst als zweckdienlich für die Stärkung ihrer Funktion der Wahrheitsvermittlung ausweist.“

nungen hervorruft, die die Leserschaft immer wieder dazu auffordern, ihre Erwartungshaltungen gegenüber Martials Dichtung zu hinterfragen. In diesem Sinne ist ein prometheischer Epigrammatiker ein Autor, bei dem verstärkt mit performativen Selbstwidersprüchen zu rechnen ist, wie sie zumal auch in Buch 9 zu beobachten sind: Spricht Martial noch in der *praefatio* davon, dass er anderen, größeren Dichtern die großen Themen überlasse und selber nur kleine Gedichte schreibe (*maiores maiora sonent: mihi parva locuto | sufficit in vestras saepe redire manus*. Mart. 9.ep.7 f.), widmet er sich daraufhin, wie LORENZ herausgearbeitet hat, völlig unerschrocken dem größten denkbaren epigrammatischen Thema, der Kaiserpanegyrik.⁹⁹ Martials Tonfigurenkabinett beherbergt mit Herkules und Domitian – mit einem Begriff von EGELHAAF-GAISER gesprochen – „kolossale Miniaturen“.¹⁰⁰

4.6 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 9.50

Dass Martial sich in Epigramm 9.50 ausgerechnet einen gescheiterten Epiker als Kontrahenten erdichtet, erweist sich als effektive Strategie auktorialer Selbstinszenierung: Seinen Standpunkt als Epigrammatiker setzt er in einem besonders anschaulichen Bild mit maximalem Kontrastumfang und mit höchstmöglicher Fallhöhe für seinen literarischen Gegner Gaurus in Szene. Dieser Kontrast entfaltet sich einerseits entlang des größtmöglichen Größenunterschiedes in der Dichtung, also demjenigen zwischen Epigramm und Epos, und andererseits entlang einer vom Gedicht implizit aufgegriffenen Gattungstaxonomie, die das Epos und das Epigramm polar gegenüberstellt. Diese Hierarchie der Gattungen affirmiert Martial zwar einerseits, indem er sich in der Position der *vilis* sehr komfortabel einrichtet, indem er also zugesteht, dass ein *pusillum ingenium* nur für das Schreiben von Epigrammen ausreicht und dass – wie es bei Horaz zu sehen war – ein wirklich gutes Epos sehr wohl hohe Anforderungen an den Autor stellt. Andererseits suspendiert er die Gattungshierarchie aber auch, indem er zeigt, dass Gattungszugehörigkeit für sich genommen kein hinreichender Indikator für die Qualität und damit auch den tatsächlichen taxonomischen Wert eines konkreten Textes ist.

⁹⁹ Vgl. LORENZ 2003 a, *passim*, insbes. 571 u. 583. Ebd. 571 bemerkt LORENZ, dass gleich das der *praefatio* nachfolgende erste Epigramm des Buches mit dem Tempel der *gens Flavia* ein ausgesprochen großes Thema behandelt.

¹⁰⁰ Zitat aus dem Titel von EGELHAAF-GAISER 2007. LORENZ 2003 a, 583 kommt zu dem Schluss, Martial erschaffe mit der Beschreibung der Statue von Herkules bzw. Domitian in Mart. 9.101 selbst einen *Gigas*. Im Lichte der insbesondere negativen und auf den Textumfang abzielenden Semantisierung des *Gigas*-Bildes in Mart. 9.50 scheint LORENZ' Fazit terminologisch nicht so zutreffend wie EGELHAAF-GAISERS Begriff der kolossalen Miniatur, der den Blick dafür schärft, dass kleine Texte Kolosse und ggf. auch Giganten evozieren können, ohne dadurch selbst zu groß zu werden.

Anstatt auf hochgradig spekulativer Grundlage hinter der fiktiven Provokation durch bzw. gegen die fiktive Figur Gaurus eine konkrete biographische Situation, also eine konkrete Anfeindung des Epigrammatikers durch bzw. gegen einen konkreten Epiker wie Statius oder den von GARTHWAITE vorgeschlagenen Anonymus zu vermuten, ist es wesentlich aufschlussreicher, die argumentative Effektivität einer solchen fiktiven Situation in den Blick zu nehmen. So hat sich in der Analyse von Mart. 9.50 gezeigt, dass die Konstruktion der Figur Gaurus intertextuell zwar intensiv auf andere Epigramme sowie epische und meta-epische Texte verweist, dass dem Epigramm aber keine essentialistische Wert- oder Wesensaussage über das Epos im Allgemeinen innewohnt, sondern lediglich die Aussage, dass es ein entsprechend ausgeprägtes Talent braucht, ein gutes Epos zu schreiben – wie es letztlich eben auch ein entsprechendes Talent benötigt, um gute Epigramme zu schreiben.

Martials Argumentation wird dabei von einem vielschichtigen intertextuellen Zitationsverfahren getragen, durch das der Epigrammatiker eine Vielzahl von Semantiken und Diskursen auf kleinstem Raum ineinanderfaltet. Wie die Analyse gezeigt hat, rekurriert Martial auf diverse frühere Epigramme (insbesondere Mart. 2.77, 2.89, 5.82, 8.29), erweitert die argumentative Tragweite des Gedichtes aber zumal auch durch dessen Verknüpfbarkeit mit Horazens *ars poetica* und der Ode 1.6. Der semantische Gehalt der figuralen Kontrastfolie des Antipoden Gaurus mag sich im Sinne einer Typisierung des schlechten kyklischen Epikers zwar zu einem gewissen Grad auch als Kritik an zeitgenössischen Praktiken der epischen Literaturproduktion lesen; er lässt sich aber vor allem in die Rollenkonstruktion bzw. Selbstinszenierung des Epigrammatikers Martial überführen. Dieser präsentiert sich als Dichter, der über ein hohes Maß an Bewusstsein um seine eigene Dichtung verfügt und auch um die positiven wie negativen Qualitäten anderer Gattungen, in diesem Falle des Epos, weiß. Darüber hinaus beansprucht Martial für sich als prometheischer Epigrammatiker die Meisterschaft darin, den Menschen, das Menschliche und allzu Menschliche lebendig in Szene zu setzen – eine Fähigkeit, die er in Mart. 9.50 nicht zuletzt für seine Selbstdarstellung nutzt, die durch die epigrammatische Einverleibung von Epos und Mythos an Kontur gewinnt.

Eine vielschichtige Einverleibung epischer Textualität findet auch in den beiden Epigrammen des nächsten Kapitels statt, in Mart. 7.27 und 11.69. Im Unterschied zu Mart. 9.50 handelt es sich dabei allerdings um Texte, in denen Martial das Epos nicht für die Desavouierung eines fiktiven Adressaten, sondern zur enkomiaistischen Inszenierung bzw. ‚Veredelung‘ des in beiden Texten greifbaren Patrons einsetzt.

5 Der Fall Dexter: Von vielsagenden Ebern und sprechenden Hunden

In diesem Kapitel stehen mit Mart. 7.27 und 11.69 zwei Epigramme im Mittelpunkt, die durch Dexter, einen Freund bzw. Patron Martials, in vielfältiger Weise aufeinander bezogen sind.¹ Eine erste Gemeinsamkeit besteht darin, dass Dexter in beiden Gedichten als geschickter Jäger in Erscheinung tritt, der eine besondere Affinität zur Wildschweinjagd hat.² Damit geht er einer Freizeitbeschäftigung nach, die in der Antike insbesondere von Mitgliedern der Oberschichten gepflegt wurde³, im römischen Raum beispielsweise von prominenten Persönlichkeiten wie Scipio Aemilianus und Plinius d. J., der zu den *amici* Martials zählte.⁴ Des Weiteren ist bemerkenswert, dass Dexter nur indirekt bzw. implizit als Adressat der beiden Gedichte zu greifen ist, weil Martial ihn nur vermittels zweier Tiere greifbar macht: im Falle von Mart. 7.27 durch einen riesigen, von Dexter erlegten Eber und in Mart. 11.69 durch Dexters Jagdhün-

1 Vgl. zu Dexter jeweils knapp KAY 1985, 217 und GALÁN VIOQUE 2002, 198, jeweils mit Verweis auf *PIR*², D 60. SHACKLETON BAILEY 1990, 500 bezeichnet Dexter als *poetae amicus* und markiert ihn im *index nominum* nicht als erfundenen Namen bzw. Figur. Wesentlich skeptischer ist HENRIKSÉN 2006, 356, einschl. Anm. 57, der Dexter für eine erfundene Figur hält (s. dazu ausführlicher unten Seite 196, Anm. 100). Dass Martial Dexter als *amicus* aufgefasst wissen will, legt Mart. 7.27.3 mit der Bezeichnung *meus Dexter* nahe, denn das einem Namen beigefügte Possessivpronomen bezeichnet nahestehende Personen, also Verwandte, Freunde, Bekannte, Geliebte und in der Komödie auch Herren bzw. Patrone (vgl. *ThLL* 8.0.916.46–83 *OLD*, s. v. 2.b). Der Name Dexter leitet sich unmittelbar vom Adjektiv *dexter*, in der Bedeutung ‚gewandt‘, ‚geschickt‘ ab. Es liegt also eine Koinzidenz von Name und Geschicklichkeit bei der Jagd vor, der Dexter in beiden Epigrammen nachgeht, sodass er einen sprechenden Namen trägt (vgl. GIEGENGACK 1969, 87; GALÁN VIOQUE 2002, 198).

2 Vgl. zum Wortfeld ‚Jagd‘ (*venator/venatrix/venatus/venatio/venabula/venatorius*) und weiteren Gedichten mit Jagdszenen Mart. sp. 8 (6b), sp. 12 (10), sp. 14–16 (12–14), sp. 13 (11).3 u. 5, sp. 17 (15).3, sp. 23 (20), sp. 26 (22).7, sp. 23 (27), sp. 33 (30).4 sowie Mart. 1.6.3, 1.14.5, 1.22.5, 1.48.2 u. 7, 1.49.29, 1.51.6, 1.83.2, 1.104.13 u. 16, 3.47.11, 4.35.3 u. 4, 4.74.4, 8.53.11, 8.67.4, 9.54.1–4, 10.37.14 u. 18, 11.69.2, 4 u. 8, 12.1.1, 12.14.3, 12.18.22, 13.94, 13.95, 13.98, 13.100, 14.30, 14.31, 14.86, 14.200.

3 Zur Jagd als Freizeitbeschäftigung von Mitgliedern der antiken Oberschichten vgl. ANDERSON 1985 sowie zur römischen Jagd die umfangreiche Darstellung AYMARD 1951, insbes. 297–329 zur Wildschweinjagd. Zur Freizeitjagd als Beschäftigung zumal für Mitglieder der Oberschicht vgl. auch Xenophons *Kynegetikos*, den ersten uns erhaltenen Fachtext zum Thema, mit KIDD 2014, 92, Anm. 83: „Xen. *Cyn.* 2, 1 makes clear for whom this manual is written, namely, the one who not only has the money to buy the hunting equipment but the leisure time to pursue hunting – such leisure time, of course, only being possible with sufficient resources.“

4 Scipio Aemilianus kam in Makedonien in den hellenistisch-königlichen Parkanlagen, die auch als Tiergehege dienten, mit der Jagd in Kontakt und praktizierte sie danach auch in Italien (Polyb. 31.29). Plinius d. J. inszeniert sich in *epist.* 1.6 als gebildeten Teilnehmer an der Wildschweinjagd, der mit Griffel und Schreiftäfelchen bei den Netzen sitzt und in *epist.* 5.6.7 als Vorzug seiner tuskischen Ländereien deren Qualitäten als ergiebige Jagdgründe hervorhebt (*frequens ibi et varia venatio*). – Zu Plinius und Martial vgl. Plin. *epist.* 3.21, Mart. 10.20 (19) mit MARCHESI 2013 und NEGER 2014 b.

Die heiteren Penaten sollen sich am schweren Bratendampfe laben,
 und ist erst ein Gebirgszug abgeholt, soll die Küche festlich lodern.
 Der Koch aber wird einen riesigen Haufen Pfeffer verbrauchen
 und Falernerwein dazugeben, gemischt mit Garum nach Geheimrezept:
 Geh zu deinem Herrn zurück! Unser Feuer fasst dich nicht,
 Eber, dich Bringer des Bankrotts – ich hunger mich billiger durch.⁶

Mart. 7.27

Der Protagonist dieses kulinarischen Epigramms ist ein im ersten und letzten Vers des Gedichtes genannter Eber (*aper*; V. 1 u. 10) von beträchtlicher Größe, der als Jagdbeute bzw. als Wildschweinbraten für einiges Aufsehen sorgt.⁷ Das Tier stellt Martial seiner Leserschaft in Teil A, den ersten beiden Distichen, vor:⁸ Dexter, ein Freund der Martial-*persona* (*meus Dexter*; V. 3), hat es bei der Jagd in Etrurien (*Tuscae glandis*; V. 1) erlegt und als Gabe dem Dichter vermacht, auf dessen Herd es nun als Braten steht. Gemessen an der Tatsache, dass der Eber von Martial als neiderregende Beute (*praeda invidiosa*; V. 4) bezeichnet wird, scheint es sich zunächst um ein durchaus wertvolles Geschenk zu handeln.⁹ Martial illustriert die Größe des Ebers und Dexters Erfolg bei der Jagd zunächst anhand eines hyperbolischen mythischen Vergleiches: Dexters Wildschwein werde nur noch vom ob seiner Gefährlichkeit und Größe berühmten kalydonischen Eber übertroffen (*Aetolae fama secunda ferae*; V. 2).¹⁰

Die immense Größe des Tieres wird zudem in Teil B, den Versen 5–8 ersichtlich, in denen Martial sich nicht nur ausmalt, wie der Bratenduft durchs Haus zieht und die Hausgötter labt, sondern vor allem auch, welchen Aufwand die Zubereitung des Geschenkes erfordern würde.¹¹ So erfahren wir, dass nicht nur ein ganzer Gebirgszug für das Feuer abgeholt werden müsse (*exciso iugo*; V. 6), sondern dass vom Koch auch haufenweise teurer Pfeffer (*sed cocus ingentem piperis consumet acervum*; V. 7) sowie eine erlesene Soße (V. 8) aufgewendet werden müssten, um den Eber standesgemäß zuzubereiten.¹² Die Hyperbole dieser Verse liegt dabei nicht nur im hohen Wert

⁶ Martial-Text hier und im Folgenden nach SHACKLETON BAILEY 1990, Übersetzungen der Epigramme 7.27 und 11.69 vom Autor, sonst nach BARIÉ/SCHINDLER 2013.

⁷ Vgl. zur Ringkomposition des Gedichtes durch die Wendungen *aper populator* (V. 1) und *conturbator aper* (V. 10) GALÁN VIOQUE 2002, 201. Vgl. zum Stellenwert des Wildschweins für Jagd und Kulinarik ausführlich u. ab Seite 176.

⁸ Vgl. zur Gliederung ebd., 196.

⁹ Auf Stat. *silv.* 4.6.10. (*Tusculi aper generosior Umbro*) verweist auch GALÁN VIOQUE 2002, 197.

¹⁰ Für eine detaillierte Besprechung der mythischen Folie s. u. ab Seite 168.

¹¹ GALÁN VIOQUE 2002, 196 u. 198 spricht von „preparations“ bzw. „description of the preparations“ und nicht von einer durch den Konjunktiv als Modus der Wunschvorstellung in V. 5 f. und das Futur in V. 7 f. nur vorgestellten, also bloß antizipierten, nicht aber vollzogenen Zubereitung des Ebers.

¹² In Mart. 5.50.8 u. 8.23 spricht die Martial-*persona* ebenfalls von ihrem Koch.

von Zutaten wie Pfeffer, Falernerwein und einem besonders guten *garum*,¹³ sondern auch in den überzeichneten Mengenangaben zu benötigtem Brennholz und Pfeffer begründet.

Die von Martial detailliert imaginierte, aufwändige Zubereitung des Wildschweins führt zur einer resoluten Schlussfolgerung, in der das tote Tier direkt angesprochen wird: Der Eber solle zu seinem Herrn Dexter zurückkehren (*ad dominum redeas*; V. 9), denn er passe nicht in Martials bescheidene Küchenverhältnisse (*noster te non capit ignis*; V. 9). Somit wird im Laufe des Epigramms aus einer prestigeträchtigen kulinarischen Gabe (vgl. *praeda invidiosa*; V. 4) eine aus materiellen bzw. finanziellen Gründen nicht tragbare Belastung für den Beschenkten, der das Geschenk deshalb zurückweist. Aus dem *aper populator* (V. 1), dem Verwüster von Eichen, wird im Verlaufe von Mart. 7.27 ein *conturbator aper* (V. 10), ein Bankrottbringer. Abschließend verweist der Sprecher auf seine angeblich bescheidenen Lebensumstände: Am Hungertuch nage er bereits ohne den Bankrott durch den Eber, also viel billiger als wenn er den Braten zubereitete (*vilius esurio*; V. 10).¹⁴

Während das Gedicht ganz konkret kulinarisch gelesen werden kann, also als ein Text, der uns Auskunft über die Essgewohnheiten römischer Feinschmecker und deren Vorliebe für Wildschweinbraten auf der einen Seite und über die bescheideneren Essgewohnheiten Martials auf der anderen Seite geben kann,¹⁵ dient das Epigramm insbesondere auch einer vielschichtigen Selbstinszenierung Martials als Epigrammatiker: Der Dichter gibt sich dabei nicht nur zugleich kulinarisch bewandert und finanziell bedürftig, sondern er verortet sich mit dem kulinarischen Gedicht metapoetisch auch als *poeta cliens* im literarischen System und seine epigrammatische Dichtung am unteren Ende der in diesem System üblicherweise angesetzten Gattungshierarchie. Martials Essenswahl ist damit als die Inszenierung einer Lebens- und Dichtungswahl zu lesen – also als Strategie literarischer Rollenkonstruktion durch Kulinarik.¹⁶ Diese Form eines metaphorischen Sprechens über Dichtung im Bild der Kulinarik hat GOWERS bereits für andere Epigramme Martials herausgear-

¹³ Vgl. zu diesen Zutaten und ihrem Wert GALÁN VIOQUE 2002, 199–201.

¹⁴ Vgl. zur besonderen Bedeutung von *esurio* vor dem Hintergrund von Mart. 5.78.1–2 unten Seite 185.

¹⁵ Zum Wildschwein als Spezialität der römischen Küche vgl. unten Seite 179, Anm. 63. Aus der reichhaltigen Bibliographie zur antiken Kulinarik sei hier verwiesen auf den interdisziplinären Sammelband WILKINS/HARVEY/DOBSON 1995, die Darstellungen zur römischen Küche ANDRÉ 1998 und BLANC/NERCESSIAN 1992, die sozialhistorische Untersuchung GARSNEY 1999, die kulturhistorischen Beiträge zum römischen Gastmahl DUNBABIN 2003 und STEIN-HÖLKESKAMP 2005 sowie die Untersuchung zur literarischen Repräsentation von Essen in der römischen Literatur GOWERS 1993.

¹⁶ GALÁN VIOQUE 2002, 196 verweist in diesem Zusammenhang auf den Topos des bescheidenen Dichterlebens, des *vivere parvo*, den er u. a. mit Bezug auf METTE 1961 insbesondere bei Horaz dingfest macht. Vgl. zum Motiv des bescheidenen Lebens in der antiken Literatur zudem auch VISCHER 1965, insb. 147–152 zu Horaz. Vgl. zum Motiv von Dichtungs- bzw. Gattungswahl als Lebenswahl HARBACH 2010, 177–293, die die literarisch inszenierte Entscheidung für eine bestimmte Art von Dichtung

beitet, insbesondere für die Einladungsepigramme 5.78, 10.48 und 11.52, in denen der Dichter Freunde bzw. Patrone und Kollegen zu einem Mahl lädt, das die Eigenschaften seiner epigrammatischen Dichtung unter anderem insofern widerspiegelt, als es aus bescheidenen, aber geschmackvollen Zutaten zusammengestellt ist.¹⁷

In einem Text, in dem das Sprechen über das Zubereiten und Verzehren von Essen zugleich als Metapher für literarische Produktion und Rezeption fungiert, bedeutet die Ablehnung bestimmter Speisen bzw. bestimmter Arten ihrer Zubereitung nichts anderes als die Ablehnung der Produktion bzw. Rezeption bestimmter Produktionsweisen und Lesegewohnheiten von Literatur. Mart. 7.27 lässt sich demnach, wie zuerst von BANTA vorgeschlagen, als *recusatio* lesen.¹⁸ GALÁN VIOQUE greift diese Lesart auf und stellt fest:

Metaphorically, however, the epigram can be taken as a *recusatio* of the grandiose themes of epic, following the principle of correlation between life and style ... In accordance with this interpretation, Martial is parodying epic poetry by comparing it with a huge boar.¹⁹

Allerdings geht GALÁN VIOQUE auf diese in der Präambel zum Kommentar zu Mart. 7.27 getroffene Feststellung, dass das Gedicht eine *recusatio* der großen epischen Themen und mithin eine Parodie des Epos beinhalte, weder im eigentlichen Kommentar ein, noch begründet er sie aus dem Gedicht heraus. Vielmehr scheint sein Standpunkt auf einem Analogieschluss zu GOWERS Lesart von Hor. sat. 2.4.42 zu beruhen.²⁰ Dass Martial im Epigramm 7.27 speziell das Epos und nicht nur allgemein mythologische oder ‚große‘ Literatur meint, stellt die Grundlage für die nachfolgende Interpretation dar, wird von GALÁN VIOQUE aber nicht befriedigend begründet.

bei Ovid, Vergil und Properz insbesondere vor dem Hintergrund der mythischen Wahl des Herakles zwischen Arete und Kakia liest.

17 Vgl. GOWERS 1993, 245–267.

18 Vgl. BANTA 1998, 2–7.

19 GALÁN VIOQUE 2002, 196 mit Verweis auf GOWERS 1993, 171 u. 249, Anm. 122.

20 Vgl. ebd.: „Similarly, in Hor. sat. 2.4.42, the boar is the symbol of ‚fatty‘, that is, indigestible, poetry.“ Allerdings legt gerade Hor. sat. 2.4, in der der Dichter als kulinarischer Experte auftritt, das Augenmerk darauf, dass Wildschwein nicht gleich Wildschwein ist, denn der umbrische Eber, der sich von Eicheln ernährt (*iligna nutritus glande*; Hor. sat. 2.4.40) soll laut Horaz Gästen serviert werden, die sich nicht mit fadem Fleisch belasten möchten (*carnem vitantis inerte*; Hor. sat. 2.4.41). Als kontrastierendes Negativ-*exemplum* zieht Horaz den laurentinischen Eber heran, der aufgrund seiner minderwertigen, aus Gräsern und Schilf bestehenden Nahrung Fett ansetzt (*ulvis et harundine pinguis*; Hor. sat. 2.4.42). Dass GALÁN VIOQUE vor dem Hintergrund des laurentinischen Ebers bei Horaz Dexters Eber ein fettiges und unbekömmliches Fleisch zuschreibt, um davon ausgehend metaphorisch auf ein generelle Abwertung des Epos in Mart. 7.27 zu schließen, erscheint wenig überzeugend – zumal er im Kommentar selbst feststellt, dass Dexters tuskischer Eber wie Horazens umbrischer Mustereber Eicheln gefressen hat und deshalb von besonders hoher kulinarischer Qualität ist, und auch auf Stat. silv. 4.6.10 verweist, wo dem tuskischen Eber explizit der Rang vor dem umbrischen eingeräumt wird (vgl. GALÁN VIOQUE 2002, 197). Vgl. zum tuskischen Eber auch Mart. 12.14.9 f.

Trotzdem wird er mit seiner Hypothese deutlich konkreter als BANTA, auf den die Interpretation von Mart. 7.27 als *recusatio* zurückgeht. BANTA spricht nämlich nur allgemein von einer Mythisierung des Ebers und einer „rejection of the mythological tradition“,²¹ ohne zu spezifizieren, welchen Schreibmodus genau Martial mit seinem Gedicht in den Blick nimmt. Dies liegt daran, dass BANTA Mart. 7.27 unter einer ganz anderen Zielsetzung liest. Er nutzt das Gedicht als eröffnendes Fallbeispiel für zwei seiner sehr gewinnbringenden grundlegenden Beobachtungen zu Martials literarisch-apologetischen Epigrammen: erstens Martials Konstruktion einer (vermeintlich) untergeordneten Rolle des Epigrammatikers im Literaturbetrieb (vgl. *vilius esurio*; V. 10);²² zweitens den performativen Selbstwiderspruch einer Ablehnung des mythisierten Ebers, die in einer umfangreichen *praeteritio* diesem vermeintlich nicht ins Epigramm passenden Gegenstand sehr wohl Raum in Martials Dichtung gibt.²³ Wie BANTA zeigt, wird diese *praeteritio* aber erst dadurch möglich, dass Martial den Eber als kulinarischen Gegenstand auffasst, der sich in das epigrammatische Wertesystem integrieren lässt, das unter anderem auch durch die Reflexion kulinarischer Praktiken konstituiert wird.²⁴

Während sich BANTA also nicht genauer mit der Frage befasst, welche Art von Literatur Martial in seiner kulinarischen Metaphorik ablehnt und GALÁN VIOQUE davon ausgeht, dass Martial das Epos in den Blick nimmt, diese Ansicht aber nicht argumentativ aus dem Text heraus begründet, soll im Folgenden zunächst gezeigt werden, dass sowohl der Eber als auch der Jäger Dexter nicht nur allgemein mythisiert, sondern in mehreren Schritten lexikalisch und motivisch episieret und heroisiert und somit zu Heroen ‚veredelt‘ werden (s. Abschnitt 5.1.1).

Daraufhin wird für den Nachweis, dass in Mart. 7.27 der Eber in einer metaphorischen Übertragung vom Kochen und Essen auf das Dichten und Lesen für das Epos steht, eine Wertbestimmung des Tieres in verschiedenen, vom Gedicht aufgerufenen Wertesystemen vorgenommen (s. Abschnitte 5.1.2 u. 5.1.3). Diese Analyse wird zeigen, dass der Eber als Statussymbol bzw. als neiderregende Beute (*invidiosa praeda*; V. 4) in den Wertesystemen der historischen und mythologischen Jagd sowie der Kulinarik eine absolute Wertsetzung als größte und wertvollste Beute bzw. Speise erfährt. In Verbindung mit der episierenden Lexik und Motivik des Textes macht diese hierarchische Bewertung deutlich, dass der Eber als Metapher für eine bestimmte Art von Literatur nur das Epos meinen kann, die im Wertesystem der Literatur bzw. der Gattungshierarchie auf dem obersten Rang steht.

²¹ BANTA 1998, 4; vgl. auch ebd. 5 f.

²² Vgl. ebd., 3: „The first element of immediate interest in epigram 7.27 is the poet’s self-positioning in relation to the boar. The poet introduces here a great foil that in the end serves only to underline his own humble status.“ Diese Beobachtung macht BANTA im Laufe seiner Studie mehrfach und fasst sie in dem im vorigen Kapitel bereits aufgegriffenen Konzept des *vilitas-standard* zusammen.

²³ Vgl. ebd., 4.

²⁴ Vgl. ebd., 5 f.

Während sich die oben skizzierten bisherigen Interpretationen schwerpunktmäßig mit der Rollenkonstruktion des Dichters als bescheidener Epigrammatiker befassen, wird in den Abschnitten 5.1.4 und 5.1.5 auch die Frage gestellt werden, welche Rolle Martial dem befreundeten Jäger Dexter beimisst. Das Epigramm 7.27 ist in seiner Anlage nämlich nicht nur als ein Medium metaliterarischer Kommunikation zwischen Dichter und Leserschaft zu lesen, sondern auch als Mittel freundschaftlicher Kommunikation zwischen Martial und Dexter, in der der Jäger nicht nur zum episierenden Heros stilisiert wird, sondern auch die Rolle des Patrons zugeschrieben bekommt, der seinen Freund und Klienten Martial finanziell fördern möge. Martials reziproke Rollenkonstruktion, in der die auktoriale Selbstinszenierung und die auf den impliziten Adressaten Dexter bezogene Darstellung gewinnbringend Hand in Hand gehen, schlägt dabei offensiv aus der Praxis des ebenfalls auf Reziprozität basierenden antiken Gabentauschs Kapital:²⁵ Dem Druck, auf Dexters überdimensionierte Gabe mit einer literarischen Gegengabe in Form eines Epos zu reagieren, entzieht sich Martial, indem er den Eber ablehnt. Zugleich aber übergibt er Dexter ein episierendes und heroisierendes Epigramm, also eine kleine Gabe, die für Dexter einen Zugewinn an symbolischem Kapital mit sich bringt. Damit steht Dexter unter Zugzwang, nun seinerseits mit einer Gegengabe zu reagieren, idealerweise mit finanzieller Förderung.

5.1.1 Episierung und Heroisierung von Eber und Jäger

In Mart. 7.27 tritt Dexter deutlich hinter den Eber zurück, während das zu bratende Tier als übergeordnetes grammatisches Subjekt die ersten beiden Distichen regiert, Gegenstand der imaginierten Kochaktivitäten in den beiden folgenden Distichen ist und schließlich im letzten Distichon in der zweiten Person direkt angesprochen wird (vgl. *redeas* und *te*; V. 9). Fast könnte man meinen, dass der Eber den Blick auf seinen Bezwiner Dexter verdeckt. Letztlich ist es aber überhaupt erst der Eber bzw. die Situation des Bratens auf dem Herd des Dichters, der den Jäger Dexter und seine Geschicklichkeit in der Jagd Eingang in die *Epigrammaton libri* finden lässt.²⁶ Der Jäger Dexter ist also nur im Spiegel seiner Jagdbeute greifbar, durch deren Inszenierung er von Martial auf kleinem Raum zum epischen Heros ‚veredelt‘ wird.

Wenden wir uns unter dieser Perspektive den ersten beiden Distichen zu, ist zunächst die Folie der kalydonischen Jagd auffällig, die Dexters Eber sehr groß und den Jäger zugleich heldenhaft und außerordentlich geschickt erscheinen lässt. Arte-

²⁵ Vgl. zum auf Reziprozität von Gabe und Gegengabe basierenden Gabentausch in der römischen Gesellschaft, zumal zwischen *amici* im Kontext von Literaturpatronage in der flavischen Zeit, RÜHL 2006, insbes. 20–24.

²⁶ Vgl. hierzu erneut BANTAS Idee, dass der Eber erst als kulinarischer Gegenstand in Martials Wertesystem integriert werden kann (vgl. BANTA 1998, 5 f.).

mis, die Göttin der Jagd, lässt als Rache dafür, dass Meleagers Vater, König Oineus, die Göttin beim Ernteopfer übergangen hat, einen Eber die Umgebung Kalydons verwüsten.²⁷ Dieser Eber ist so groß und gefährlich, dass der Königssohn Meleager ihn nur mit der Unterstützung einer illustren Jagdgesellschaft erlegen kann, die er eigens für diesen Zweck um sich schart.²⁸ Bei Ovid, der in *met.* 8.298–317 nicht nur den ausführlichsten erhaltenen Katalog der von Meleager versammelten Heroen, sondern in *met.* 8.329–419 mit 91 Versen auch die ausführlichste Darstellung des Jagdgeschehens gibt, treten einschließlich der Jägerin Atalante nicht weniger als 38 Jäger auf, die teils zu den berühmtesten Helden der Antike zählen und teils auch an anderen Unternehmungen wie der Argonautenfahrt (z. B. Jason, Kastor, Polydeukes, Theseus, Peleus, Telamon, Amphiaraios), dem Kampf gegen Theben (z. B. Amphiaraios) und dem Trojanischen Krieg teilnehmen (z. B. Nestor und Phoinix).²⁹ Doch obwohl es sich bei den kalydonischen Jägern um eine Auswahl der besten griechischen Heroen handelt³⁰, kommen mehrere von ihnen bei der Jagd ums Leben.³¹ Auch Meleager stirbt letztlich, weil unmittelbar nach der Jagd eine kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Jägern entbrennt, in der Meleager die Brüder seiner Mutter tötet, die ihren Sohn deshalb umbringt – je nach Mythenvariante durch einen Fluch oder durch das Verbrennen eines Holzscheits, an das das Leben Meleagers gebunden ist.³² Dieser folgenschwere Konflikt entzündet sich daran, dass die Jäger neidisch auf Meleagers Anspruch auf

27 BÖMER 1977, 95 zählt die Geschichte von der kalydonischen Jagd „als etwa gleichrangig neben dem thebanischen Sagenkreis und dem Epos von den Argonauten ... zu den großen Themen der frühen griechischen Dichtung.“ Überlieferte Texte, die sich ausführlicher mit der Meleager-Geschichte befassen, sind Hom. *Il.* 9.527–605, Bakchyl. 5.97–154 und Ov. *met.* 8.273–551. Der Stoff wurde auch in der griechischen und römischen Tragödie und Komödie verarbeitet (vgl. ebd., 96 f.; TSITSIOU-CHELIDONI 2002, 182, Anm. 457 mit weiterführender Literatur). Vgl. zu den vielfältigen literarischen Quellen zur Meleager-Erzählung ausführlich die Monographie GROSSARDT 2001. Zur Vorgeschichte von Artemis' Zorn vgl. Hom. *Il.* 9.533–537, Bakchyl. 5.97–104, Ov. *met.* 8.273–280.

28 Für die Vorstellung des kalydonischen Ebers und seiner Zerstörungswut vgl. Hom. *Il.* 9.538–542, Bakchyl. 5.104–110, Ov. *met.* 8.281–297; für die Größe des Ebers vgl. Hom. *Il.* 9.541 (das Tier kann große Bäume umstürzen) u. 546 (τόσσοις ἔην), Bakchyl. 5.104 f. (εὐρυβίαν κάπρον), Ov. *met.* 8.282 f. u. 297 (Vergleich mit Stieren), 288 (Hauer groß wie Elefantenstoßzähne), 422 (*inmanemque ferum multa tellure iacentem*). Für das Motiv, dass Meleager den Eber alleine nicht hätte erlegen können, vgl. Hom. *Il.* 9.543–546.

29 Ovids Katalog umfasst 36 Heroen, in der Schilderung der Jagd treten in *met.* 8.360 noch zwei weitere hinzu. Vgl. für eine Synopse der wichtigsten Quellen für den Katalog der Jäger BÖMER 1977, 108 f., der Ovids Auflistung mit den Katalogen bei Apollod. 1.67 f. und Hyg. *fab.* 173 sowie mit den wichtigsten antiken Bildquellen zum Mythos, der François-Vase und der Beschreibung des Athena Alea-Tempels in Tegea bei Paus. 8.45.6 vergleicht.

30 Vgl. Bakchyl. 5.111 (Ἑλλάνων ἄριστοι).

31 Vgl. Hom. *Il.* 9.546 („viele“ Tote); Bakchyl. 5.109 f. (zwei Tote), 113–120; Ov. *met.* 8.362–364 u. 399–402 (zwei Tote).

32 Vgl. für eine ausführliche tabellarische Synopse der zahlreichen verfügbaren Zeugnisse – einschließlich Vermerk zu den Umständen von Meleagers Tod – GROSSARDT 2001, 285–290.

die Jagdtrophäen bzw. – in den Versionen nach Euripides' *Meleagros*³³ – auf Atalante sind, der Meleager die Trophäen schenken will, weil ihr nach ihm der beste Angriff auf den Eber gelungen war. Bei diesen Trophäen handelt es sich um die dauerhaft haltbaren und deshalb als erinnerungsstiftende heroische Statussymbole geeigneten Überreste des Tieres, den Schädel und das Fell.³⁴

Welche Funktion entfaltet die mythologische Folie nun für Mart. 7.27? Auch ein Blick auf die diversen anderen Fundstellen zum kalydonischen Eber in Martials Œuvre zeigt, dass der Epigrammatiker ihn als absoluten Maßstab, also als größtmöglichen Eber überhaupt verstanden wissen will.³⁵ Im Epigramm 7.27 fungiert der kalydonische Eber also zunächst als Folie, die Dexters Eber, der dem Stadtgespräch nach ja direkt auf dem zweiten Rang nach dem mythischen Rieseneber steht (*Aetolae fama secundae ferae*; V. 2), als Tier bzw. Braten kolossalen Ausmaßes erscheinen lässt. Gleichzeitig leistet die Folie der kalydonischen Jagd aber auch eine Heroisierung Dexters, weil er als Jäger den besten jagenden Heroen von Kalydon und insbesondere dem unter besonders gefährlichen Umständen erfolgreichen Jäger Meleager angenähert wird. Dass Martial auf eine Heroisierung Dexters abzielt, gewinnt vor dem Hintergrund zweier weiterer Faktoren noch zusätzlich an Plausibilität.

Den ersten Faktor stellt die Fülle an Identifikationsfiguren bzw. *exempla* dar, die die an Jagdszenen reiche antike Mythologie grundsätzlich für die Freizeitjäger der griechischen und römischen Oberschicht bereithält.³⁶ Dies gilt zumal auch für die gefährliche Wildschweinjagd, an der sich neben Meleager noch weitere bekannte Heroen wie Adonis, Odysseus, Theseus und Herakles versuchen.³⁷ Die Wildschwein-

³³ Vgl. zur besonderen Rolle von Euripides' Stoffaneignung für den Stellenwert Atalantes in späteren Fassungen der kalydonischen Jagd GROSSARDT 2001, 270–275.

³⁴ Pausanias' Berichte über das museale Nachleben von Meleagers Speer im Tempel von Sikyon (Paus. 2.79), des Fells des kalydonischen Ebers im Athenatempel von Tegea (Paus. 8.47.2) und der Hauer, die Augustus gemeinsam mit dem alten Kultbild der Athena Alea von Tegea mit nach Rom genommen haben soll (Paus. 8.46), zeigen, dass ihnen als Trophäe und später als Weihgabe in besonderer Weise die Funktion eines Erinnerungsträgers eignete. Die Hauer, die man in Tegea bzw. später in Rom als diejenigen des kalydonischen Ebers ausstellte, sollen den Aufsehern dieser Mirabilien nach eine Länge von einem halben Klafter gehabt haben (Paus. 8.46).

³⁵ Vgl. Mart. *sp.* 17 (15) 1 f.; 1.104.6 f.; 7.2.3 f.; 9.48; 11.18 18; 11.69.9 f.; 13.41 u. 13.93. In diesen Gedichten, die teils im Laufe des Kapitels noch besprochen werden, geht es zum größeren Teil konkret um Eber oder andere Tiere, die mit dem kalydonischen Eber in ein Verhältnis relationaler Größe oder Kleinheit gesetzt werden. Den erymanthischen Eber setzt Martial im Gegensatz dazu – mit Ausnahme von Mart. 11.96 – nicht als einzelnen Größenmaßstab ein, sondern stets in Verweisen auf die Vielzahl der Taten des Herkules (vgl. *sp.* 32 (28, *prius* 27).4 auf den Ausnahmegladiator Carpophorus; 5.65.2 u. 10 sowie 9.101.6 auf Domitian als besseren Herkules).

³⁶ Dieser Aspekt einer Heroisierung von Jägern vor dem Hintergrund der an Jagdszenen reichen antiken Mythologie lässt sich schon in Xen. *kyn.* 1 beobachten, wo zahlreiche Heroen aufgelistet werden, die vom Kentauren Chiron die Kunst der Jagd erlernt haben sollen.

³⁷ Zum Tod des Adonis durch einen Eber vgl. insb. Ov. *met.* 10 710–716 mit BÖMER 1980, 172 f. u. 227 f., der zahlreiche weitere literarische Belege gibt. Zu den Bildquellen vgl. SERVAIS-SOYEZ 1981, 226 f. Vgl.

jagden von Herakles, Theseus und Meleager verweisen zudem darauf, dass die heroische Jagd auch als zivilisatorischer Akt zu verstehen ist, der verhindert, dass gefährliche Tiere wie der erymanthische und kalydonische Eber und die von Theseus erlegte krommyonische Sau nicht nur keinen Flurschaden mehr anrichten, sondern auch keine Menschen mehr töten können.³⁸ Wenn Dexter nun einen Eber erlegt, der fast so groß wie der kalydonische ist, dann bedeutet diese symbolische Annäherung an Meleager also auch, dass Dexter immerhin einen symbolischen Beitrag zur Erhaltung der Zivilisation leistet und mithin ein Tier tötet, das Flur und Menschen potentiell einen erheblichen Schaden zufügen könnte, obwohl sich dessen verheerendes Wüten auf die etrusischen Eichelbestände zu beschränken scheint (*Tuscae glandis aper populator*; V. 1).³⁹ Die Bezeichnung des Ebers als *populator*, als Plünderer bzw. Verheerer, rückt zugleich auch den zweiten Faktor in den Blick, der zu einer Heroisierung Dexters beiträgt.

Denn abgesehen von dem grundsätzlichen imaginären Nexus zwischen mythischer und lebensweltlicher Jagd sind es in Mart. 7.27 vor allem auch diverse lexikalische und motivische Anklänge an das Epos, die nicht nur Dexter, sondern auch den Eber als epische Heroen in Szene setzen.⁴⁰ Die Bezeichnung des Ebers als *populator* (V. 1) weckt, wie GALÁN VIOQUE zeigt, Assoziationen zu diversen Epen, in denen u. a. Krieger wie Achill, Agamemnon und andere mit diesem Wort als ‚Verheerer‘ bezeichnet werden.⁴¹ Martial heroisiert also nicht nur Dexter, sondern über das epische Epi-

für durch Eber getötete Heroen neben den oben angeführten Belegen für die Toten bei der kalydonischen Jagd auch den Argonauten Idmon, der – allerdings ohne auf der Jagd zu sein – im Wald tödlich von einem Eber verwundet wird (vgl. Apoll. Rhod. 2.815–834). — Zur Eberjagd des Odysseus am Parnass vgl. Hom. *Od.* 19.428–466, darin insbes. *Od.* 19.449–451 für die Verletzung durch den Eber. An der aus ihr resultierenden Narbe erkennt die Amme Eurykleia den heimgekehrten Odysseus wieder. — Zu Theseus’ Tötung der krommyonischen Sau vgl. z. B. Bakchyl. 18.23 f. (σὺν ἀνδροκτόνον), *Thes.* 9 (einschl. einer alternativen Version der Sau als Chiffre für eine Frau), Ov. *met.* 7.435 f. (weitere Belege bei HERTER 1973, 1071 f.; bildliche Darstellungen beschränken sich nach SIMANTONI-BOURNIA 1992 ausschließlich auf attische rotfigurige Vasen). — Zu Herakles’ Überwältigung des erymanthischen Ebers bei Martial s. u. Seite 170, Anm. 35. Weitere literarische und auch bildliche Belege für die Erzählung gibt FELTEN 1990 – darunter auch diverse römische Kunstwerke aus dem 1. Jh. n. Chr., wie z. B. Nr. 2159, ein in die flavische Zeit datierendes Wandgemälde aus Herculaneum (Neapel, Mus. Naz. 9006).
38 Die Qualitäten von Herkules und Theseus als Zivilisationsstifter treten freilich nicht nur bei der Eberjagd, sondern auch in einem Großteil der Taten des Dodekathlos und in der Tötung des Minotaurus zu Tage.

39 Dass Martials Rollenkonstruktion durch den Rekurs auf die kalydonische Jagd Dexter als Schützer der Zivilisation erscheinen lässt, schließt allerdings nicht aus, dass Dexter in einem umzäunten Gehege gejagt haben könnte, aus dem die potentielle für Äcker schädlichen Wildschweine gar nicht ausbrechen konnten.

40 Der Eber wird also nicht nur mythologisiert, wie BANTA 1998, 4 es bezeichnet, sondern deutlich präziser semantisiert, nämlich als epischer Heros.

41 Vgl. GALÁN VIOQUE 2002, 197 mit Verweis u. a. auf Ov. *met.* 12.593 (Achilles), 13.655 (Agamemnon); Lucan 4.92 (Caesar bzw. kollektiv seine plündernden Truppen), 9.441 (über den Stamm der Nasamo-

theton *populator* gleich zu Beginn des Epigramms auch den Eber. Diese Vermenschlichung des Ebers kulminiert letztlich in der unmittelbaren Ansprache an das Tier im letzten Distichon, in dem Martial das epische Epitheton durch analoge Wortbildung gewitzt mit dem selbst geprägten epigrammatischen Epitheton *conturbator*, ‚Bankrottbringer‘, ersetzt (*ad dominum redeas, noster te non capit ignis, | conturbator aper*; V. 9 f.).⁴² Die mit dem Begriff *populator* in den Text eingeführte Konnotation der verheerenden Wirkung des Ebers schwingt in der Bezeichnung des Tiers als *conturbator* noch mit: Statt fern von Martials Belangen etrusische Eichenwälder zu plündern, droht der Eber nun plötzlich das Vermögen des Dichters zu vernichten. Obwohl Dexter das Tier bereits getötet hat, ist es als Braten für den Epigrammatiker also immer noch gefährlich.

Eine weitere Facette der heroisierenden Darstellung des Ebers, die bisher nicht berücksichtigt wurde, ist die hyperbolische Vorstellung Martials in Vers 6, wie viel Holz man wohl zum Garen des Bratens bräuchte. Ganze Bergrücken für ein Feuer abzuholzen (vgl. *exciso iugo*; V. 6) mag für einen Braten zwar übertrieben sein, doch in einem in diversen Epen wiederkehrenden Szenario ist dies durchaus angemessen, nämlich dem Holz sammeln für Scheiterhaufen, die für Heroen bestimmt sind. Solche Feuerbestattungen finden sich besonders prominent in der *Ilias* (Hom. *Il.* 23.109–256, Bestattung des Patroklos), der *Aeneis* (Verg. *Aen.* 6.162–235, Bestattung des Misenus; 11.182–212 Bestattung vieler Gefallener) und der *Thebais* (Stat. *Theb.* 6.25–237, Bestattung des Kleinkindes Opheltes).⁴³ Die Beschaffung des Brennholzes für die Scheiterhaufen stellt in diesen Szenen jeweils eine besondere Herausforderung dar, die alle zur Verfügung stehenden Kräfte bindet,⁴⁴ und bei der Bestattung von Patroklos und

nen); Stat. *Theb.* 7.382 (über einen abstrakten Feind von außen); Val. Fl. 1.683 (Sirius). Als Parallelstellen sind außerdem noch Sil. 1.408 (Hiempsal) und 7.158 (Hannibal) zu ergänzen. GALÁN VIOQUE vermerkt ebd. zudem auch, dass in Sen. Ag. 832 der erymanthische Eber als *Arcadii populator agri* bezeichnet wird. Vgl. auch Mart. 11.18.17 f., wo eine Maus auf einem hyperbolisch miniaturisiert dargestellten Landgut wütet und wie der kalydonische Eber gefürchtet und gleichsam zum *populator* wird, heißt es doch dort von ihr *finis mus populatur* (s. u. Seite 178, Anm. 61). Weitere Epigramme, in denen das Wüten von Tieren mit dem Verb *populari* bezeichnet wird sind Mart. 2.46.2 u. 9.13.2 (vgl. ebd. mit Verweis auf Mart. 11.18.17).

⁴² Vgl. ebd., 201 mit Verweis auf die Verwendung des Wortes in Mart. 10.96.9 und mit weiteren analogen Wortbildungen bei Martial sowie den *index verborum et locutionum notabiliorum* in SHACKLETON BAILEY 1990, 530. Mit Rückgriff auf Mart. 7.27 setzt Martial den Begriff auch in Mart. 10.96.9 im Kontext von kostspieligem Essen ein (*hic pretiosa fames conturbatorque macellus*).

⁴³ Vgl. zum Totenkult in den homerischen Epen ANDRONIKOS 1968.

⁴⁴ Vgl. Hom. *Il.* 23.110–112 (ἀνέρας ... πάντοθεν ἐκ κλισίων); Verg. *Aen.* 6.175–179 (*omnes ... fremebant ... festinant ... certant. itur...*). In Verg. *Aen.* 11.182–212 wird die Beschaffung des Holzes nicht thematisiert, doch Voraussetzung für die aufwändige Bestattung der Gefallenen ist der zuvor ausgehandelte Waffenstillstand. In Stat. *Theb.* 6.84 ist das Heer mit der Errichtung des Scheiterhaufens betraut.

Misenus wird das Holz explizit in den umliegenden Bergen geschlagen.⁴⁵ Die Größe der epischen Scheiterhaufen ist enorm: Derjenige für Misenus wird schlicht als „riesig“ bezeichnet (*ingentem pyram*; Verg. *Aen.* 6.215) und derjenige für den kleinen Opheltos als „wie ein Berg hoch in die Luft ragend“ (*aëriam ... montis opus, cumulare pyram*; Stat. *Theb.* 6.85 f.). Die konkreteste Größenangabe macht allerdings Homer: Der von den Heerführern errichtete Scheiterhaufen für Patroklos habe hundert auf hundert Fuß, also ca. 30 auf 30 Meter gemessen (ποίησαν δὲ πυρὴν ἐκατόμπεδον ἔνθα καὶ ἔνθα; Hom. *Il.* 23.164).⁴⁶

Das Bild, für einen vom ersten Vers an als Heros in Szene gesetzten Eber einen ganzen Bergrücken abzuholzen, bekommt vor dem Hintergrund der epischen Bestattungsszenen also eine zusätzliche Bedeutungsebene: Es illustriert nämlich nicht nur erneut die Größe des Tieres, das sich nur mit großen Mengen Holz garen lässt, sondern macht die Zubereitung des Ebers in der Küche als dessen Feuerbestattung lesbar, deren Aufwand nur mit dem Maßstab einer epischen Heldenbestattung zu erfassen ist. Nun verwendet Martial zwar keinen der beiden Fachbegriffe – *rogus* bzw. *pyra* – für seinen imaginierten Scheiterhaufen für den Eber, doch ein Blick auf Verg. *Aen.* 11.182–212, einer Passage, die einen enormen Zeichenüberschuss im Wortfeld ‚Feuer‘ generiert, zeigt, dass Vergil für das Feuer der an dieser Stelle stattfindenden zahllosen Brandbestattungen unter anderem auch *ignis* und für die Brandstätte auch *focus* verwendet⁴⁷ – genau die Begriffe also, die Martial in Epigramm 7.27 zur Bezeichnung seines Herdes und des Herdfeuers einsetzt (vgl. V. 4 u. 9). Der metaphorische Nexus zwischen Kulinarik und Bestattung lässt sich insofern noch weiter plausibel machen, als sich die edlen Zutaten, mit denen der außergewöhnliche Eber standesgemäß zubereitet werden müsste, also der Pfefferhaufen, das edle Garum und der Falernerwein (V. 7 f.), mit den zahlreichen wertvollen Beigaben vergleichen lassen, die in den Epen bei der Bestattung eines Heroen mit ins Feuer gegeben bzw. auf die Glut der erloschenen Brandstätte gegossen werden.⁴⁸

⁴⁵ In der *Ilias* wird das Holz aus dem Idagebirge geholt (πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα páραντά τε δόχμιά τ' ἤλαθον | ἀλλ' ὅτε δὴ κνημοὺς προσέβαν πολυπίδακος Ἴδης ...; Hom. *Il.* 23.114–119), in der *Aeneis* offenkundig am Berghang des Kap Misenum (*itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum*; ... *advolvunt ingentis montibus ornos*; Verg. *Aen.* 6.179–182). NORDEN 1957, 187 f. weist auf Ennius als unmittelbare Vorlage für das Baumfällen bei Vergil hin (Enn. *ann.* 6.175–179 [SKUTSCH 1985]: *Incedunt arbusta per alta, securibus caedunt* ...) und führt weitere Beispiele für das Fällen von Bäumen in der römischen Literatur an. Vgl. zu Vergils Gestaltung der Baumfäll-Szene im Lichte der Ennius- und Homer-Passagen, aber auch im Vergleich zu Verg. *Aen.* 11.134–138, HORSFALL 2013, 183–185.

⁴⁶ Bereits zuvor, in Hom. *Il.* 23.127 (ἄσπετον ὕλην) u. 139 (μενοεικέα νήεον ὕλην), spricht der Dichter von der unermesslichen Menge Holz, die das Heervolk zusammengetragen hat.

⁴⁷ In dieser Passage treten im Wortfeld Feuer auf: *pyra* (Verg. *Aen.* 11.185); *ignis* (11.186, 189, 194, 209); *rogus* (11.189), *flamma* (11.199), *focus* (11.212). Vergils Verwendung von *focus* für *pyra* ist ein Einzelfall (vgl. ThLL 6.1.990 70–73 und HORSFALL 2003, 158).

⁴⁸ Bei Patroklos werden geschlachtete Schafe und Rinder, mit deren Fett der Leichnahm eingeschlagen wird, Honig, Salböl, Pferde, Hunde und 12 getötete Trojanersöhne mit verbrannt (vgl. Hom. *Il.*

Doch worauf läuft diese Assoziation von römischer Kulinarik und epischer Bestattung hinaus? Trotz der teils aus Speisezutaten bestehenden Grabbeigaben und trotz der Parallelen zwischen Einäschern von Leichen und Garen von Braten im Feuer dürfte das *tertium comparationis* des von Martial angebahnten Vergleiches insbesondere in dem auch von Statius herausgehobenen Aspekt der Opulenz liegen. Die aufwändige Bestattung von Heroen ist ein Szenario, in dem sich in der epischen, archaischen Welt ansatzweise ein für die flavische Kultur alles andere als unbekanntes Phänomen beobachten lässt, das später im vorliegenden Kapitel noch näher beleuchtet wird: die öffentlich inszenierte *luxuria*. Der Impetus von Martials metaphorisch-assoziativer Technik wäre dann also weniger, in makaberer Weise zu insinuieren, dass Heroen auf dem Scheiterhaufen gleichsam als Braten zu begreifen seien, sondern vielmehr, dass im römischen Speiseluxus für die Zubereitung eines einzelnen Mahls so viel Aufwand betrieben wird wie für die Bestattung eines Helden im Epos.⁴⁹

Soweit zur Heroisierung des Ebers. Doch wie ist es um Dexter bestellt? Der Relativsatz in V. 3, in dem Dexter als Jäger vorgestellt wird, beinhaltet diverses episches Vokabular: *intravit* in der Bedeutung von ‚aufspießen‘ lässt sich in den *Punica* und in der *Thebais* wiederfinden,⁵⁰ während *cuspis* als Bezeichnung für einen Wurfspieß vor allem in der Dichtung und dabei besonders häufig in diversen (flavischen) Epen vertreten ist.⁵¹ Auch die Bezeichnung der Jagdwaffe als *splendens*, glänzend, in V. 3 lässt sich mit dem Epos in Verbindung bringen, wobei insbesondere eine Parallele zu Ovids Schilderung der kalydonischen Jagd ins Auge sticht: Die Waffen, mit denen

23.166–177); bei Misenus sind es glänzende Waffen, Weihrauch, Speisen und Öl (vgl. Verg. *Aen.* 6.217, 224 f.) und bei Opheltas sind es Blumen, Weihrauch, Zimt, Gold, juwelenbesetzter Purpurstoff, Miniaturwaffen, Pferde, Schilde, Silber, Gold, Balsam, Honig, Safran, Wein, Blut und Milch (Stat. *Theb.* 6.58–64, 74–78, 207–212). Bei den Einäscherungen von Patroklos und Misenus wird zudem beschrieben, dass die Glut der Brandstätte mit Wein gelöscht wird (Hom. *Il.* 23.237 f., 250 f.; Verg. *Aen.* 6.226–228). Während von den drei als Beispiel herangezogenen Bestattungen diejenige des Misenus – wohl nicht zuletzt auch im Lichte der konservativen augusteischen Gesellschaftspolitik – am bescheidensten ausfällt, sprengt die Einäscherung des Opheltas alle Maßstäbe, wie Statius mit Feststellung, dass keine Asche je reicher gewesen sei, auch im Text explizit macht (*non umquam opulentior illic | ante cinis*; Stat. *Theb.* 6.206 f.).

⁴⁹ Es ist bezeichnend, dass die Legislation der zehnten Tafel der Zwölftafelgesetze verschiedene in den Epen dargestellte Praktiken unter Verbot stellte: Das Begießen der Brandstätte mit Wein (vgl. dazu auch die *Numae regis lex* mit BALTRUSCH 1988, 44), das Verbrennen von Gold, laute Klagerufe der Frauen (Mutter und Amme des Opheltas) und exzessiver Gebrauch von Weihrauch bei der Bestattung (vgl. zu den Regelungen der Zwölftafelgesetze zur Bestattung ENGELS 1998, 155–162; BALTRUSCH 1988, 45–48). Vgl. allgemein zur Beschränkung des Aufwandes von Bestattungen durch entsprechende Legislation im griechischen und römischen Raum ENGELS 1998. Doch zumal auch der Speiseluxus ist Gegenstand römischer Legislation zur Einschränkung übertriebenen Aufwands (vgl. zu den Regulierungen im Detail BALTRUSCH 1988, 77–103).

⁵⁰ Vgl. GALÁN VIOQUE 2002, 197 mit Verweis u. a. auf Sil. 13.12; Stat. *Theb.* 9.873, 11.640; Mart. 14.30.2.

⁵¹ Vgl. ebd. 2002, 57 mit Verweis u. a. auf Verg. *Aen.* (12 ×); Ov. *met.* (27 ×); Lucan (6 ×); Stat. *Theb.* (33 ×), *Ach.* (1 ×) (Zahl der Fundstellen vom Autor ergänzt). Zu ergänzen ist außerdem Sil. (54 ×).

Meleager dem kalydonischen Eber den Todesstoß versetzt, bezeichnet Ovid in *met.* 8.419 als *splendida venabula*, als glänzende Jagdspieße.⁵² Dexter wird durch diese Parallele noch weiter an Meleager angenähert und zugleich wird auch deutlich, dass Ovids plastische Erzählung von der kalydonischen Jagd für Martials Leserschaft in besonderer Weise als Bildspender für Dexters Wildschweinjagd geeignet ist. Dexters Jagd wird durch die Folie der kalydonischen Jagd und das episierende Vokabular also als eine kriegerische Auseinandersetzung mit einem heroisierten Gegner immensen Ausmaßes inszeniert. Damit greift Martial auf kleinem Raum einen epischen Darstellungsmodus auf, denn in Homers Schilderung der Wildschweinjagd des Odysseus, und auch in Ovids Darstellung der kalydonischen Jagd, wird die Jagd der Heroen jeweils in gezieltem Rückgriff auf epische Kämpfe zwischen Heroen in Szene gesetzt.⁵³

Als Zwischenfazit lässt sich feststellen, dass Martial auf der grundlegenden Sinnebene des Textes – also noch vor einer metaphorisch-poetologischen Lesart des Gedichts als *recusatio* – intensiv auf epische Lexik und Motivik zurückgreift, indem er den Eber und seinen *amicus* Dexter als epische Helden in Szene setzt. Das spricht zwar bereits dafür, dass auch in der metaphorischen Interpretation des Textes das Epos von Bedeutung sein könnte, denn immerhin aktiviert Martial mit der Heroisierung von Beute und Jäger epische Lektüreerfahrungen seiner Leserschaft. Doch dies allein schöpft wie in der Disposition des Kapitels bereits angemerkt, das Deutungspotential des Gedichts noch nicht aus: Mit der Bezeichnung des Ebers als *invidiosa praeda* in Vers 4 – dem Vers also, der den kontrastreichen Übergang des Ebers vom Bereich der heroisierenden Jagd in denjenigen der epigrammatischen Kulinarik mar-

⁵² Vgl. für die Junktur *splendida venabula* auch Mart. *sp.* 13 (11).3 mit Bömer 1977, 140 zur Ovid-Stelle. Weitere Parallelstellen zu *splendens* als Attribut für glänzende Waffen Ov. *met.* 3.52–54 (*tegumen de-repta leoni | pellis erat, telum splendenti lancea ferro | et iaculum teloque animus praestantior omni*) und Stat. *Theb.* 8.404 (*splendent clipei pharetraeque decorae*) und in Verbindung mit *cuspis* – mit GALÁN VIOQUE 2002, 198 – Val. Fl. 1.404 (*prora splendet tua cuspis ab alta*). Eine andere Formulierung für das gleiche Motiv ist die adverbiale, am Hexameterschluss stehende Wendung *fulgentibus armis*: Verg. *Aen.* (7×); *Ilias Latina* (2×); Ov. *Trist.* u. *Pont.* (je 1×); Sil. (2×).

⁵³ Vgl. z. B. zur „heroic patina“ der homerischen Jagd des Odysseus DE JONG 2001, 478, die zahlreiche Parallelen zwischen der Erlegung des Ebers und Kampfszenen in der *Ilias* aufzeigen kann. Ähnliche Parallelen zeigt DE JONG auch für Odysseus' Hirschjagd in Hom. *Od.* 10.156–182 auf (vgl. DE JONG 2001, 256 f.). Vgl. außerdem TSITSIOU-CHELIDONI 2003, 195 f. zu Ovids Gestaltung des kalydonischen Ebers als Jäger bzw. Krieger und der Jäger als Eber, die die Kommentatorin einerseits im Lichte des Vergleiches der Eberborsten mit Speeren in Ov. *met.* 8.285 f. und vor dem Hintergrund diverser Eber-Gleichnisse für Krieger u. a. in der *Ilias*, in Apollonios' *Argonautika* und in der *Aeneis* plausibel machen kann: „Der Vergleich der Borsten mit ragenden Lanzen veranschaulicht ... nicht bloß die *saetae*, sondern er nimmt des Weiteren spätere Momente der Jagd vorweg, baut gewissermaßen hier schon den Eber als ebenbürtigen und in gleicher Weise wehrhaften Gegner der gegen ihn ausziehenden Krieger-Jäger auf“ (ebd., 196). Vgl. u. a. auch ebd. 210 u. 256 („„Aristie“ des Ebers“; „Die Jagd entwickelt sich zu einem Zweikampf zwischen dem calydonischen Helden und dem Eber“) und mit detaillierter Diskussion des Nahverhältnisses der bei Ovid geschilderten Jagd zur epischen Tradition ebd., 218–259.

kiert⁵⁴ – provoziert Martial die Frage, aus welchem dieser Bereiche heraus betrachtet der Eber denn eine neiderregende Beute sei. Weil der Eber in beiden Wertesystemen letztlich als Beute mit dem höchsten Wert zu betrachten ist, wird man annehmen müssen, dass er auch in der metaphorischen Bedeutung als abgelehnte literarische Schreibweise auf den höchsten Rang und damit auf das Epos zielt. Damit kommen wir also zur Bestimmung des Stellenwertes des Ebers – zunächst aus der Perspektive der Jagd.

5.1.2 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (i): Wildschweinjagd und *virtus*

Nicht nur im Epos bzw. in der Mythologie,⁵⁵ sondern auch für die aristokratischen Freizeitjäger der griechischen und römischen Welt stellt die Wildschweinjagd ein besonders anspruchsvolles Metier dar. Laut Xenophon sollte sie nur zu mehreren, mit besonders guten Hunden – ein Aspekt, der insbesondere für Mart. 11.69 wichtig ist – sowie mit besonders robusten Stellnetzen und speziellen Jagdwaffen gewagt werden.⁵⁶ Xenophon erläutert weiterhin, dass die Tötung des Wildschweins mit dem Jagdspeer eine besondere Technik erfordert und vom erfahrensten und stärksten Jäger der Gruppe übernommen werden sollte.⁵⁷ So nimmt es nicht wunder, dass das

⁵⁴ Im Bild von gattungsübergreifender Intertextualität als Pfropfung gedacht, bildet Mart 7.27 in seiner starken epigrammatischen Kontrastierung in strukturell ähnlicher Weise wie Stat. *silv.* 2.3 einen gepfropften Baum ab (s. o. ab Seite 54): Unten, als ‚Unterlage‘, steht für die Gattung Epigramm die Kulinarik, also der Wildschweinbraten und die Küche des sich an einem Standard der *vilitas* orientierenden Epigrammatikers (*vilius esurio*; V. 10); oben hingegen steht für die ‚aufgepfropfte‘ Gattung Epos, ein zum Heros stilisierter Eber als Jagdbeute, wobei die hexametrischen Verse 1 und 3 die stärksten lexikalisch-stilistischen Anleihen am Epos beinhalten. Der Sprung vom – bis auf das für einen epischen Sprecher untypische, auf den befreundeten Adressaten Dexter bezogene *meus* – annähernd perfekten epischen Hexameter in V. 3 hin zum Pentameter in V. 4 generiert einen starken Kontrast, der mit der Alterität und Schnittstellenbildung im Kontext der Pfropfung vergleichbar ist (s. o. Kapitel 2.2 1, Aspekt 5). Dieser im Übergang von V. 3 zu V. 4 statthabende Kippeffekt bildet innerhalb des zweiten Distichons die auch für den ganzen Text – und dabei insbesondere auch für die *recusatio*-Figur – zu beobachtende Wendung vom Epos zum Epigramm ab (vgl. hierzu das Kippen von Epos zu Elegie bzw. von Hexameter zu Pentameter in Ov. *am.* 1.1 f.).

⁵⁵ Vgl. oben Seite 170.

⁵⁶ Vgl. Xen. *Cyn.* 10.1 u. 3. Vgl. für Jagdausrüstung bei Martial die *Apophoreta* 14.30, 31, 86, 200. In den homerischen Epen gibt es eine deutliche Diskrepanz zwischen der Jagd auf Löwen und Eber, die die beiden gefährlichsten Beutetiere sind: Während die Löwenjagd in Gleichnissen eine wichtige Rolle spielt, gehen die Heroen nie selbst dieser Tätigkeit nach. Auf Wildschweinjagd gehen sie in den homerischen Gesängen aber sehr wohl – wie oben bereits genannt Meleager in der Erzählung des Phoinix in Hom. *Il.* 9.527–605 und Odysseus in Hom. *Od.* 19.428–466. Der Eber ist für den Jäger in der homerischen Welt also die größte Herausforderung. Vgl. zur Löwen- und Eberjagd bei Homer BUCHHOLZ/JÖHRENS/MAULL 1973, 9–39.

⁵⁷ Vgl. Xen. *κυν.* 10.10: τῶν παρόντων ἐμπειρότατος καὶ ἐγκρατέστατος.

Wenn dich Gefahren reizen, die Beherztheit verlangen, dann lass uns
 – das ist eine weniger gefährliche Mutprobe – tuskischen Ebern nachstellen!
 Wieso erfreuen dich waghalsige Zügel? Öfter geschah es,
 Priscus, dabei, dass der Reiter draufging und nicht der Hase.

Mart. 12.14.9–12

Statt Gefahr zu laufen, sich bei der berittenen Hasenjagd durch einen möglichen Sturz vom Pferd in Lebensgefahr zu bringen, schlägt Martial Priscus vor, lieber gemeinsam tuskische Eber zu jagen, wenn er den Nervenkitzel der Gefahr (*animosa pericula*; V. 9) verspüren und seine Tugend bzw. Tapferkeit unter Beweis stellen möchte. Bemerkenswert ist dabei nicht nur, dass der Sprecher, also die Martial-*persona*, sich selbst als Jagdgefährten ins Spiel bringt (*insidiemur*; V. 10), sondern vor allem auch eine humorvolle Inversionsbewegung: Ausgerechnet die Eberjagd sei im Vergleich zur Jagd auf Hasen die sicherere Form der Jagd (*tutior est virtus*; V. 10). Bei der Jagd zu Pferde wird also die sonst harmloseste Beute dem Jäger gefährlicher als das Wildschwein, das sonst für den Jäger in italischen Gefilden die gefährlichste Beute darstellt.⁶¹ Doch trotz der epigrammatischen Inversion erscheint die Eberjagd als Metier, in der sich die Jäger einer Gefahr aussetzen und ihre Tugend beweisen können. Diese in Mart. 12.14 explizit zum Ausdruck gebrachte Verbindung der Eberjagd mit *pericula* und *virtus*, mit Gefahr und Tugend, wird in Mart. 7.27 implizit in Erinnerung gerufen: Über die Folie der kalydonischen Jagd – zumal in der Fassung Ovids – lässt sich der Eber also als ein Statussymbol auffassen, das seine *virtus* als Jäger repräsentiert, der geschickt gefährliche Situationen zu meistern weiß, in denen sich in der Mythologie auch jagende Heroinnen und Heroen befinden.⁶²

⁶¹ Der hier auf dem Feld der Freizeitjagd zutage tretende maximale Kontrast zwischen Hase und Wildschwein lässt sich auch im Bereich der Kulinarik beobachten: In Mart. 13.92 (*Lepores*) und 93 (*Aper*) werden als Eröffnung der Sektion zu Wild als Saturnaliengeschenk Hasen dem Eber als wesentlich teureres Geschenk gegenübergestellt, allerdings nicht ohne den Vermerk, dass der Hase in den Augen der Martial-*persona* von allen Vierbeinern die größte Delikatesse sei. Die Opposition zwischen Hasen und gefährlichem Großwild treibt Martial im Hase-Löwe-Zyklus in Buch 1 auf die Spitze, während die spannungsreichste gedankliche Konfrontation von Eber und Kleintier in Mart. 11.18.17 f. anzutreffen ist: *finis mus populatur et colono | tamquam sus Calydonius timetur*. Das dem Sprecher von Lupus geschenkte Landgut sei so klein, dass der Pächter eine Maus als Schädling fürchtet wie den kalydonischen Eber.

⁶² Ob man sich nun vorstellen muss, dass der Jäger die Trophäen für sich behalten hat, oder ob das Tier mit Fell und Schädel in Martials Küche zu denken ist, muss dahingestellt bleiben, wobei die epigrammatische Situation in der zweiten Variante allerdings noch drastischer erscheinen würde, weil dann das vollständige Neid auslösende Potential des Tieres in Martials Haus übertragen worden wäre und zugleich der Wert des Geschenkes und somit der Druck des Dichters, angemessen zu reagieren, dann noch größer wäre. Das zweite unter Apicius' Namen überlieferte Rezept für Wildschwein sieht vor, das Tier erst zu kochen, und ihm danach das Fell bzw. die Haut abzuziehen (*corium ei tolles*; Apicius 8.1.2), was dafür spräche, dass Wildschweine ungehäutet in die Küche kamen.

5.1.3 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (ii): Kulinarik und megalomaner Speiseluxus

Neben der Jagd hat der Eber auch im Bereich der Kulinarik, wie sie Martial in seinem *Œuvre* präsentiert, einen besonders hohen Wert als neiderregende Beute, denn er erscheint in den *Epigrammaton libri* an zahlreichen Stellen als kulinarische Spezialität ersten Ranges.⁶³ Zudem ist Wildschwein – wenn man es denn nicht wie in Mart. 7.27 selbst jagt bzw. geschenkt bekommt – das teuerste Wild auf dem Markt.⁶⁴ Wertvolle Informationen über die Praxis der Wildschweinzubereitung gibt uns aber auch Plinius d. Ä. in der Eröffnung seines Porträts des Wildschweins in *nat.* 8.210: So verweist er darauf, dass schon Cato sich vorwurfsvoll über den Verzehr der Schwarte des Wildschweins geäußert habe,⁶⁵ dass sich im 1. Jh. v. Chr. die Sitte herausgebildet habe, Wildschweine am Stück zu servieren, während sie zuvor in Teile zerlegt aufgetragen wurden,⁶⁶ und dass seine Zeitgenossen bisweilen gleich zu Beginn eines Mahls mehrere Wildschweinbraten auf einen Schlag servierten, was ihm aus einer moralistischen Perspektive suspekt ist.⁶⁷ Aus diesen Aussagen lassen sich für Mart. 7.27 mehrere interessante Rückschlüsse ziehen. Zunächst fällt auf, dass Plinius das Wildschwein in den Kontext eines kritischen bzw. moralistischen Diskurses über Speiseluxus einordnet. Außerdem macht Plinius deutlich, dass ein Eber, wie ihn Martial von Dexter geschenkt bekommen hat, üblicherweise am Stück zubereitet und serviert wird, sodass die außergewöhnliche Größe des Tieres nicht nur besondere Anforderungen an die Kücheneinrichtung stellt, sondern in einem Akt kulinarischer Selbstinzenierung des Gastgebers unmittelbar für die Gäste sichtbar ist.

63 Zum Wildschwein (*aper/sus*) als besondere Spezialität der römischen Küche – neben Pilzen (*boleti*), Saueuter (*sumen*), Austern (*ostrea*) und Seearben (*mulli*) – vgl. Mart. 1.43, 1.49, 3.13, 3.50, 3.77, 3.82, 4.66, 7.20, 7.59, 7.78, 8.22, 9.14, 9.48, 10.45, 12.17, 12.48, 13.93, 14.221. Nach Mart. 7.78, 12.17 und 12.48 war zumal die Kombination von Pilzen und Wildschwein begehrt. Im Monodistichon Mart. 7.59 verarbeitet Martial die in den *Epigrammaton libri* greifbare Versessenheit auf Wildschweingerichte mit epigrammatischem Wortwitz, indem er einen Tischgenossen namens Aper (Eber), auftreten lässt: *Non cenat sine Apro noster, Tite, Caecilianus. | bellum convivam Caecilianus habet*. Stat. *silv.* 4.6.10 (*Tusculus aper generosior Umbro*) hebt Etrurien, wo Dexter den Eber aus Mart. 7.27 erlegte, noch vor dem von Horaz bevorzugten Umbrien als Lieferant der besten Wildschweine heraus (vgl. GALÁN VIOQUE 2002, 197). Zum umbrischen Eber bei Horaz vgl. oben Seite 166, Anm. 20. Vgl. allgemein zum Wildschwein in der römischen Küche ANDRÉ 1998, 96 und BLANC/NERCESSIAN 1992, 116 f.

64 Vgl. ANDRÉ 1998, 96 mit Preisangaben aus der Zeit Diokletians.

65 Vgl. Plin. *nat.* 8.210: *iam Catonis censoris orationes aprunum exprobant callum*. KÖNIG/WINKLER 2007 a verweisen in diesem Zusammenhang auf das wenig aussagekräftige Redenfragment Cato ORF I frg. 134.

66 Vgl. Plin. *nat.* 8.210: *in tres tamen partes divisio medio ponebatur ... solidum aprum Romanorum primus in epulis adposuit P. Servilius*.

67 Vgl. Plin. *nat.* 8.210: *et hoc annales notarunt, horum scilicet ad emendationem morum* [hier wird der moralistische Gestus Plinius' d. Ä. besonders deutlich; Anm. H. B.], *quibus non tota quidem cena, sed in principio bini ternique pariter manduntur apri*.

Von der Warte wohlhabender Gastgeber aus betrachtet, die keine Kosten und Mühen für ihre Selbstinszenierung als Feinschmecker scheuen und entsprechende Menus präsentieren können,⁶⁸ kommt Dexters Eber aufgrund seiner Größe und der Praxis, das ganze Tier vor den Gästen aufzutragen, der Stellenwert eines Statussymbols zu: Während die erfolgreiche Jagd auf den außerordentlich großen Eber auf eine besonders große *virtus* des Jägers schließen lässt, zeugt das Vermögen, einen Braten dieser Größe mit all den kostspieligen Zutaten im eigenen Haushalt zubereiten lassen zu können, von einem besonders hohen finanziellen Status eines Gastgebers, wie Martial in den Versen 5 bis 8 eindrücklich darlegt.⁶⁹ Die Größe der in der Küche verarbeiteten Tiere ist bei Martial zumindest einer von verschiedenen wertbestimmenden Faktoren im römischen Speiseluxus⁷⁰ – dies gilt für besonders repräsentative große Tiere genauso wie auch für zu kleine Braten, die geizige Gastgeber als Knauserer enttarnen und blamieren.

Der Stellenwert der Größe im Speiseluxus lässt sich bei Martial insbesondere an den oftmals in einem Atemzug mit Wildschwein genannten Meerbarben beobachten. Sieht sich die Martial-*persona* in Mart. 11.49 (50).9, um seiner Geliebten zu gefallen, dazu gezwungen, neben einem Seebarsch eine mit zwei Pfund offenbar schon nicht sehr erschwingliche Barbe zu kaufen (*ut emam grandemve lupum mullumve bilibrem*), wird in Mart. 10.31 eine doppelt so schwere Barbe thematisiert und vor allem problematisiert:

Addixi servum nummis here mille ducentis,
ut bene cenares, Calliodore, semel.
nec bene cenasti: mullus tibi quattuor emptus
librarum cenae pompa caputque fuit.
exclamare libet: 'non est hic, improbe, non est
piscis, homo est; hominem, Calliodore, comes.'

5

68 Vgl. zur ostentativen Selbstinszenierung als Feinschmecker z. B. Mart. 12.41: *Non est, Tucca, satis quod es gulosus: | et dici cupis et cupis videri*. Für den metonymisch zwischen den Bedeutungen Feinschmeckerei und Völlerei oszillierenden Begriff *gula* (Kehle) bzw. das Adjektiv *gulosus* finden sich bei Martial 20 Belege; für *gula* als Metonymie vgl. *ThLL* 6.2.2356.5–2357.29. Beim Thema des Speiseluxus kommt auch bei Martial Apicius eine besondere Rolle zu, neben Mart. 2.69 und 10.73 vor allem in 2.89.5 über das Vorbild für Gaurus' Prasserei (*quod luxuriaris, Apici [habes]*) oder 3.22 auf den Selbstmord des Feinschmeckers.

69 Reichtum ist dabei allerdings kein Garant für guten Geschmack bzw. Kultiviertheit – dies zeigt Martial in seinen satirischen Epigrammen auf den unangenehmen Gastgeber Zoilus, der nicht zuletzt wegen seines Beinamens ‚Malchio‘ (Mart. 3.82.32) Erinnerungen an den in Fragen guten Stils notorisch scheiternden, extrem reichen Freigelassenen Trimalchio aus Petrons *Satyricon* weckt (vgl. zu Martial und Petron COLTON 1982 und MINDT 2013 a, 181 f.). Vgl. zu Zoilus, der in 17 Epigrammen als Zielscheibe bissigen epigrammatischen Spotts auftritt und sich als reicher und zugleich knausriger Gastgeber blamiert, Mart. 2.19; 3.82; 5.79.

70 Vgl. auch GALÁN VIOQUE 2002, 196, mit Verweis auf Iuv. 4.: „It must have been a common vice at this time to boast of eating animals which were exotic because of their size...“

Einen Sklaven verkauftest du gestern für zwölfhundert Sesterze,
um einmal gut zu speisen, Calliodorus.
Doch gut hast du nicht gespeist: Eine vier Pfund schwere Meerbarbe, die du kauftest,
war Prunkstück und Höhepunkt des Mahls.
Ausrufen möchte man: „Das ist kein Fisch, du ruchloser Mensch,
ein Mensch ist das: Einen Menschen, Calliodorus, verzehrst du!“

Mart. 10.31

Nur für ein einziges Essen, dessen krönender Höhepunkt (*pompa caputque*; V. 4) eine vierpfündige Barbe ist, verkauft Calliodorus einen Sklaven für 1.200 Sesterze. Die Lasterhaftigkeit des verschwenderischen Kaufes einer besonders großen und deshalb entsprechend seltenen und teuren Barbe streicht Martial mit dem drastischen Bild heraus, dass Calliodorus ein Kannibale sei, weil er den Fisch mit einem Menschen erkauft hat.⁷¹ Es dürfte im Lichte dieses Epigramms außer Frage stehen, dass Dexters außergewöhnlich großer Eber – wie auch die großen Wildschweinbraten in Mart. 9.48, 13.41 und 13.93, die ebenfalls mit dem kalydonischen Eber verglichen werden – bei einer *cena* den kulinarischen Höhepunkt im Sinne von Martials Wendung *pompa caputque* markiert und den Neid derjenigen wecken dürfte, die sich auf dem Feld der ostentativen Feinschmeckerei tummeln.

⁷¹ Das Motiv der Riesenbarbe greift Martial nur wenige Epigramme später, in Mart. 10.377 wieder auf, wo er im Lob seiner spanischen Heimat behauptet, die dortigen Fischer seien so begünstigt, dass sie Barben, die weniger als drei Pfund wiegen, wieder ins Meer zurückwürfen. – Iuv. 4 setzt das Thema der Speisefisch-*luxuria* wirkungsvoll fort: Juvenal rechnet Crispinus (vgl. zum aus Ägypten stammenden Emporkömmling auch Mart. 7.99, 8.48) den Kauf einer exzeptionell großen, 6 Pfund schweren Seebarbe für 6.000 Sesterzen als Laster an (Iuv. 4.15–27), um dann zu einem noch erheblich drastischeren Fall von *luxuria* zu kommen, zum inzwischen verstorbenen Kaiser Domitian. Dieser erhebt im größeren zweiten Teil der Satire das Problem zum Staatsgeschäft, wie ein ihm übergebener Butt (*rhombus*) zubereitet werden solle, der – ganz wie Dexters Eber – die Dimensionen einer Privatküche bei weitem sprengt. Auf die Parallele der Situation in Mart. 7.27 und Juvenals Formulierung *tum Picens, accipe, dixit, | ,privatis maiora focus. ...* (Iuv. 4.65 f.) weist GALÁN VIOQUE 2002, 196 hin. Domitians Luxusproblem wird letztlich durch den Vorschlag gelöst, eigens entsprechend groß dimensioniertes Kochgeschirr töpfen zu lassen (s. u. Seite 197, Anm. 102). Dass Juvenal im Kontext der kulinarischen, in der Perspektive der Satire insbesondere megalomanen *vitia* von Crispinus und Domitian die Folie des Epos heranzieht (vgl. GOWERS 1993, 202: „Satire 4 is an epic parody“), ist eine weitere interessante Parallele zu Mart. 7.27. So belegt er Crispinus mit einem ennianischen, epischen Epitheton (*induperator* statt *imperator*, Iuv. 4.29) und leitet kurz darauf mit einem – allerdings satirisch konterkarierten – Anruf der vor allem episch konnotierten Muse Kalliope zum *vitium* größeren Ausmaßes, zu Domitians Riesenfisch über: *incipi, Calliope – licet et considerare: non est | cantandum, res vera agitur: narrate, puellae | Pierides; prosit mihi vos dixisse puellas* (Iuv. 4.34–36). Die hyperbolische Inszenierung von kulinarischer Megalomanie, aus der Juvenal selbst satirisches Potential schlägt, problematisiert der Dichter allerdings auch: Die Gewichtsangabe von Crispinus’ Barbe gehe auf Leute zurück, die über ohnehin schon Großes noch Größeres sagten (*qui de magnis maiora locuntur*; Iuv. 4.17). Vgl. zu Martial und Juvenal NEGER 2012, 254–260 und MINDT 2013 a, 186 f.

Konnten wir bereits in der Interpretation von Mart. 9.50 im Kontext von Kolossalstatuen und kleinen Statuetten beobachten, dass Martial ein Interesse an extremen Ausprägungen von Kleinheit und Größe hat, gilt dies auch für Martials epigrammatische Wildschweinbraten.⁷² Dies zeigt Mart. 1.43, ein Epigramm über ein *convivium* für 60 Gäste, bei dem der Gastgeber Mancinus nur einen lächerlich kleinen Eber serviert:

Bis tibi triceni fuimus, Mancine, vocati	1
et positum est nobis nil here praeter aprum,	2
...	
nudus aper, sed et hic minimus qualisque necari	9
a non armato pumilione potest,	10
et nihil inde datum est; tantum spectavimus omnes:	
ponere aprum nobis sic et harena solet.	
ponatur tibi nullus aper post talia facta,	
sed tu ponaris cui Charidemus apro.	

Zweimal dreißig Personen waren wir, die du eingeladen hattest, Mancinus,
und nur ein Eber wurde uns gestern vorgesetzt:

...
Ein nackter Eber nur, und der war zudem winzig klein und so,
dass ein Zwerg ihn ohne Waffen hätte erlegen können.
Aber auch davon gab man uns nichts: Wir durften ihn alle nur anschauen.
Genauso setzt man uns gewöhnlich einen Eber auch in der Arena vor.
Nach einem solchen Verhalten möge man dir keinen Eber mehr vorsetzen,
doch dich setze man, gleich Charidemus, einem Eber vor.

Mart. 1.43

Genauso wie übertriebener Luxus ist auch dessen Gegenteil, die Knauserie, aus epigrammatisch-satirischer Perspektive problematisch, wie wir bereits beim *homo pusillus* Gaurus in Mart. 5.82 beobachten konnten.⁷³ Nicht nur, dass Mancinus nichts als einen bloßen Eber serviert (*nudus aper*; Mart. 1.43.9)⁷⁴ – das Tier ist so winzig (*minimus*; V. 9), dass ein Zwerg ihn mit bloßen Händen hätte bezwingen können, und dass ihn die Gäste nur anschauen, nicht aber essen dürfen (V. 9–11). Die Situation der Gäste

⁷² Vgl. dazu auch oben ab Seite 148 zu Martials Perspektive auf große und kleine Dichtungen bzw. Kunstwerke in Mart. 9.50.

⁷³ Vgl. o. ab Seite 128. Für knauserige Gastgeber, die den Gästen z.B. minderwertigere Speisen oder Getränke servieren als sich selbst, oder die Gäste rundheraus hungern lassen, vgl. des Weiteren z.B. Mart. 1.18, 1.20, 1.99, 1.103, 3.12, 3.13, 3.49, 3.60, 4.68, 4.69, 4.85, 6.11, 9.85 u. 10.49 sowie MARCHESI 2014. Weitere wiederholt monierte Kritikpunkte an Gastgebern sind die kränkende Zurücksetzung von Bekannten, die nicht eingeladen werden, (vgl. Mart. 1.23, 2.19, 2.79, 3.27, 6.51, 7.86, 9.48, 11.65) und eine besonders aufdringliche Selbstinszenierung insbesondere von Literaten gegenüber den Gästen (vgl. Mart. 2.19, 3.45, 3.50 u. 5.78.25).

⁷⁴ In der nicht abgedruckten Priamel in Mart. 1.43.3–8 ergänzt Martial das karge Mahl imaginativ um zahlreiche Delikatessen.

bei Mancinus entspricht derjenigen von Zuschauern in der Arena: Bei *venationes* sieht das Publikum, wie Eber, die durch die Entfernung der Sitzplätze zum inszenierten Jagdgeschehen ganz klein erscheinen, erlegt werden, und bekommt von ihnen keinen Bissen zu essen (V. 12). Im Lichte dieser Szenerie fordert Martial als Strafe für den *homo pusillus* Mancius, ihn wie den Verbrecher Charidemus einem Wildschwein vorzuwerfen, ihn also *ad bestias* bzw. *ad apros* zu verurteilen (V. 12). Der in Mart. 1.43 gescholtene Braten ist also das genaue Gegenteil von Dexters Eber: Martial stellt beide polar als größtmöglichen und kleinstmöglichen Wildschweinbraten gegenüber und setzt beide Tiere als Vehikel für eine literarische Rollenkonstruktion ein.

Standen auf den vorigen Seiten die Gastgeber im Mittelpunkt, müssen nun auch deren Gäste in den Blick genommen werden, denn beneidenswert ist der Eber nämlich auch aus ihrer Perspektive. In den *Epigrammaton libri* fallen Gäste regelmäßig durch ihre Versessenheit auf gutes Essen auf und durch ihre oftmals peinlichen Versuche, möglichst oft und zu möglichst delikaten Mählern eingeladen zu werden.⁷⁵ Exemplarisch steht für diese Schnorrer Martials ernüchterndes Fazit gegenüber einem Gastgeber in Mart. 9.14:

Hunc quem mensa tibi, quem cena paravit amicum
esse putas fidae pectus amicitiae?
aprum amat et mullos et sumen et ostrea, non te.
tam bene si cenem, noster amicus erit.

Glaubst du, der Mann, den die Tafel, den die Mahlzeit dir zum Freunde machte,
sei dir in herzlicher Freundschaft zugetan?
Den Eber liebt er, Meerbarben, das Saueuter und Austern, nicht dich.
Wenn man bei mir genauso gut dinierte, wäre er auch mein Freund.

Mart. 9.14

Die Zuneigung des gescholtenen Gasts gilt nicht dem naiven Gastgeber, sondern einzig den hochwertigsten Delikatessen, allen voran Eber, gefolgt von Barben, Schmerbauch und Austern.

An die manische Fixierung vieler epigrammatischer Gäste aufs Essen und an die teils bizarren Ausmaße ihrer Feinschmeckerei und Völlerei erinnert Martial seine Leserschaft nur kurz vor dem Gedicht auf Dexters Eber im mit 22 Versen bereits ver-

⁷⁵ Für Neid ums Essen bzw. Einladungen zum Essen vgl. Mart. 3.58.44, 4.68.2 und das Neid-Epigramm schlechthin 9.97.10 (*quod conviva frequens, rumpitur invidia*). Für die Praxis, auf teils penetrante Weise zu versuchen, an eine Einladung zum Essen zu kommen, vgl. z.B. Mart. 1.27, 2.11, 2.14, 2.18, 2.27, 2.53, 2.69, 5.47, 6.48, 9.9, 9.19, 9.35, 11.34, 11.77, 12.19 u. 12.82 (vgl. zu den „Mahlzeitjägern“ auch die um wenige Beispiele kürzere Auflistung von BARIÉ/SCHINDLER 2013, 1138); für Gäste, die durch rücksichtslose Völlerei, schlechte Manieren, Aufdringlichkeit und Kleptomanie auffallen vgl. 2.15, 2.37, 3.23, 5.44, 5.50, 6.44, 8.59, 8.67, 9.9 (10), 9.14 u. 12.28 (29).

hältnismäßig langen Epigramm 7.20 über den schlemmenden Schmarotzer Santra. Der nutzt jede sich bietende Gelegenheit dazu aus, Delikatessen aller Art einzuheimen – an erster Stelle werden Eberdrüsen genannt (*apri glandulae*, Mart. 7.20.4) –, die Martial später im Gedicht summarisch als *esculenta praeda*, als essbare Beute für seine *gula*, seinen Rachen bzw. seine Genusssucht bezeichnet (Mart. 7.20.18). Mit der Formulierung, Dexters Eber sei eine *praeda invidiosa* (V. 4), greift Martial in Epigramm 7.27 also gewitzt auf Mart. 7.20.18 zurück, wo *praeda* anders als in fast allen anderen Fundstellen in Martials Œuvre Beute im Sinne von Raubgut zu verstehen ist,⁷⁶ und markiert den Eber somit als ein Gericht, das potentiell unangenehme und ungebetene Gäste anlocken kann. Auch wenn für solche Gäste das Konzept vom Eber als Statussymbol nicht so gut zutreffen mag wie für Jäger, Heroen, Heroinen und wohlhabende Gastgeber, hat das Tier auch für sie einen hohen Wert.

5.1.4 Stellenwert des Ebers als Statussymbol (iii): Das Gedicht als Generator von symbolischem und finanziellem Kapital

Durch die Ablehnung des Ebers und die Behauptung, mit dem Verzicht auf den Eber billiger zu hungern (*vilius esurio*; V. 10), distanziert sich Martial von den Gruppen, für die das Tier als Statussymbol geeignet ist: Heroische bzw. heroisierende Jäger, reiche Gastgeber und hemmungslose Schlemmer stellen für Martials Selbstinszenierung als Epigrammatiker keine geeigneten Vorbilder dar. Für den Themenkomplex der Jagd dürfte dies mit Blick auf die vergleichsweise wenigen zugehörigen Fundstellen ersichtlich sein, denn in ihnen geht es stets um vom Sprecher deutlich distanzierte Figuren, um professionelle Jäger im Amphitheater oder um Freizeitjäger aus der Oberschicht.⁷⁷ Im Vergleich dazu scheint die Kulinarik Martial bzw. den verschiedenen Martial-*personae* sehr viel näher zu stehen: Mit seiner imaginierten Zubereitung des Ebers und auch mit den weit über 250 anderen Epigrammen, die sich teils vollends und teils am Rande mit dem Thema Essen und Trinken befassen, beweist Martial,

⁷⁶ Vgl. für die Inszenierung von Santra als Dieb auch die Bezeichnung der eingesammelten Leckerbissen als Diebesgut (*mille furtis*; Mart. 7.20.13) und die Schlusspointe des Epigramms, in der Santra die Reste, die selbst er nicht mehr vertilgen kann, als Hehlerware verkauft (vgl. Mart. 7.20.20–22). Von 20 Fundstellen zu ‚*praeda*‘ bei Martial gibt es nur eine, die sich noch auf Diebesgut bezieht (vgl. den gestohlenen Mantel von Crispinus in Mart. 8.48.7), während alle anderen Stellen sich auf Jagd, Fisch- und Vogelfang sowie *venationes* im Amphitheater beziehen. Vgl. zu Dieben beim *convivium*, die es nicht aufs Essen abgesehen haben, Mart. 8.59.5–12, 12.28 (29).21 f. und für Jagdmetaphorik im Kontext der teils penetranten Einladungsakquise von „Mahlzeitjägern“ – wie BARIÉ/SCHINDLER 2013 *passim*, insbes. 1138 diese Gruppe nennen – Mart. 2.18.1 (*capto tuam ... cenam*) und 2.27.1 (*cenae cum retia tendit*).

⁷⁷ Vgl. oben Seite 162, Anm. 2.

dass er voll auf der Höhe des kulinarischen Diskurses ist, der sich auch mit Delikatesen und teils rundheraus mit Speiseluxus befasst.⁷⁸

Doch während er aus einer ausgeprägten *urbanitas* und bisweilen auch aus einer gesellschaftskritischen und beißend satirischen Perspektive heraus die luxuriöse Kulinarik als Gegenstand seiner Dichtung fruchtbar macht, zielt die kulinarische Selbstinszenierung des Dichters auf wesentlich bescheidenere Ernährungsgewohnheiten ab, als sie reiche Gastgeber oder ganz der *gula*, der Völlerei bzw. Feinschmeckerei anheim gefallene Prasser in den *Epigrammaton libri* an den Tag legen: Diese Haltung deckt sich nicht nur grundsätzlich mit dem von BANTA schlüssig herausgearbeiteten Konzept des *vilitas*-Standard, das beschreibt, wie der Epigrammatiker einen in der sozialen und literarischen Hierarchie zwar niedrigen, für seine Darstellungsabsichten aber sehr vorteilhaften Standpunkt einnimmt.⁷⁹ Vielmehr entspricht Martials Rollenkonstruktion in Mart. 7.27 auch anderen kulinarischen Selbstaussagen des Dichters: So ist in den eingangs bereits erwähnten, von GOWERS metapoetisch interpretierten Einladungsgedichten Mart. 5.78, 10.48 und 11.52 von Ebern oder besonders teuren Fischen keine Rede – im Gegenteil, die von Martial angekündigten Speisen versprechen ein schmackhaftes Mahl, ohne in Luxus auszuschweifen.⁸⁰

In der Eröffnung des Einladungsgedichtes 5.78 bedient sich Martial einer für Mart. 7.27 unmittelbar relevanten, humorvoll eingesetzten Bescheidenheitstopik: *Si tristi domicenio laboras, | Torani, potes esurire mecum* (Mart. 5.78.1 f.). Wenn Toranus sich beim Essen zu Hause quäle, dann könne er doch auch mit Martial hungern. Die Verwendung des Verbs *esurire*, ‚(aus Armut) hungern‘⁸¹, das Martial auch in Mart. 7.27.10 einsetzt, ist im Kontext der Einladung insofern bemerkenswert, als Martial in den restlichen 30 Versen des verhältnismäßig langen Epigramms detailliert Auskunft darüber gibt, was der Gast im Haus des Dichters erwarten darf. Martial gedenkt nämlich keineswegs, Toranus tatsächlich hungern zu lassen, wie dies etwa Mancinus in Mart. 1.43 und diverse andere knauserige Gastgeber in den *Epigrammaton libri* tun. Vielmehr hat der Epigrammatiker eine Vielfalt an kleinen und bescheidenen Speisen

⁷⁸ Besonders deutlich wird Martials kulinarisches Wissen in den *Xenia*: Fast alle 127 Epigramme in Buch 13 befassen sich mit Kulinarik und insbesondere auch in den Sektionen zu Fleisch (Mart. 13.51–78), Fisch und Meeresfrüchten (13.79–91) sowie zu Wein und Traubenprodukten (13.106–125) mit erlesenen Spezialitäten.

⁷⁹ S. o. Seite 14 m. Anm. 59 zu BANTAS Konzept des *vilitas*-Standards.

⁸⁰ Vgl. erneut GOWERS 1993, 250–267 und außerdem auch Mart. 10.47.1 f. u. 8: *Vitam quae faciant beatorem, | iucundissime Martialis, haec sunt: | ... | convictus facilis, sine arte mensa*. STEIN-HÖLKESKAMP 2005, 246–248 deutet Martials bescheidene kulinarische Selbstinszenierung als Reflex auf die „neue Frugalität der Flavier“.

⁸¹ Vgl. OLD, s. v. und ausführlich die ergänzende Erläuterung der Grundbedeutung in ThLL 5.2.866.30–36: *edere velle, cibi avidum esse (hic illic praevallet significatio q. e. fame aut [sc. pro paupere] egestate vexari...)*. Vgl. zu *esurire* als Chiffre für die Abhängigkeit im Klientelsystem Iuv. 7.86 f. über Statius: *sed cum fregit subsellia versu | esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven*.

(Mart. 5.78.3–21) bei einem bodenständigen Hauswein (Mart. 5.78.16), Flötenmusik und Gesellschaft von jungen Frauen anzubieten (Mart. 5.78.30–32).⁸² Diese Form von bescheidenem und gerade deswegen angenehmem Gastmahl bezeichnet Martial im Diminutiv als *cenula*, als kleine Mahlzeit (*parva est cenula* u. *haec est cenula*; Mart. 5.78.22 bzw. 31), wobei er diesen Begriff auch in seinem nächsten Einladungsgedicht in Mart. 10.48.13 aufgreift. *esurire* ist in Mart. 5.78.2 also ein Aprosdoketon für das bescheidene Speisen nach Art des Epigrammatikers.⁸³ Genau diese paradoxe Chiffre ruft Martial in der Pointe von Mart. 7.27 intertextuell auf: *vilius esurio* heißt also nicht, dass der Dichter tatsächlich am Hungertuch nagt, sondern dass er in dem in Mart. 5.78 illustrierten Modus isst. Gleichzeitig kokettiert der Dichter aber im Bild des, so wörtlich, „billiger Hungerns“ und zumal auch des Ebers als Bankrottbringer mit der Rolle des dauerhaft von Geldnöten geplagten Dichters und begründet damit die Ablehnung von Dexters Geschenk in erster Linie mit einem finanziellen Argument. *esurire* fungiert in Mart. 7.27 also als eine doppelte Chiffre, die in einer deutlichen Spannung zur Grundbedeutung ‚(aus Armut) hungern‘ steht: Das Verb bedeutet hier einerseits, sehr wohl über Essen zu verfügen (vgl. Mart. 5.78.2), und andererseits, Geld haben zu wollen.

Den finanziellen Aspekt betont Martial zum Schluss des Ebergedichts nicht von ungefähr. Denn wenn er sich als Epigrammatiker präsentieren würde, der die von ihm skizzierte Zubereitungsart des Ebers unproblematisch umsetzen könnte, würde das seine sonstige, sorgfältige Rollenkonstruktion als finanziell förderungsbedürftiger Dichter im Patronagekontext konterkarieren.⁸⁴ Zumal gegenüber den Patronen, die letztlich Martials finanzielles Auskommen als Berufsdichter ermöglichen sollen, wäre das Einnehmen der Rolle eines Gastgebers, der ein luxuriöses Mahl zubereiten lässt, also kontraproduktiv. Als Statussymbol taugt der Eber für Martial genau deshalb aber paradoxerweise doch, denn der zurück zu Dexter gehende Eber symbolisiert sehr genau den Status, den der Epigrammatiker sich selber zuschreiben möchte, und zwar den Stand eines notorisch unterfinanzierten Dichters, der einer finanziellen Förderung durch Patrone bedarf. Wie nun zu zeigen sein wird, kann Martial aus dieser kulinarisch-finanziellen Argumentation heraus im Patronagebetrieb finanzielles Kapital schlagen, denn einerseits geht von der Pointe ein klarer Appell an Dexter aus, den Epigrammatiker finanziell zu fördern, und andererseits stellt das Gedicht eine Gabe dar, auf die Dexter in der antiken Auffassung von Gabentausch mit einer Gegengabe

⁸² Martial beschönigt die Bescheidenheit in keiner Weise und hebt sich damit von Gastgebern ab, die z. B. den servierten Wein für einen besseren ausgeben als er tatsächlich ist (s. o. Seite 182, Anm. 73).

⁸³ Vgl. CANOBBIO 2011, 561. Auf einen ähnlichen performativen Selbstwiderspruch weist CANOBBIO in der Einführung in das Epigramm hin: Trotz der im Text behaupteten kargen Bescheidenheit ist das Gedicht selbst mit 32 Hendekasyllaben ein *epigramma longum* (vgl. ebd. 558).

⁸⁴ Zu Martials Inszenierung finanzieller Bedürftigkeit vgl. BANTA 1998, 103–146 (s. o. Seite 128, Anm. 8).

reagieren sollte. Damit stellt sich allerdings unmittelbar die Frage nach dem Wert des Epigramms 7.27 als Gabe an Dexter.

Wir konnten oben bereits feststellen, dass der Eber für Dexter den Stellenwert eines Statussymbols annimmt, das in besonderem Maße dazu angetan ist, sein Leistungsvermögen als Jäger zur Schau zu stellen: Je größer und gefährlicher das Tier, desto größer ist die jägerische Geschicklichkeit, die es braucht, um es zu erlegen. Zumal Martials Formulierung, Dexters Eber sei gleich nach dem kalydonischen Gerücht oder Stadtgespräch (*fama*; V. 2), weckt den Eindruck, dass der Eber und somit Dexters Großtat bei der Jagd von einer nicht näher bestimmten Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Letztlich ist es aber das Epigramm 7.27, das die Ausbreitung des Gerüchtes Wirklichkeit werden lässt, denn die Kunde von Dexter und seiner besonderen Beute verbreitet sich spätestens durch die Publikation des Gedichts im siebten Epigrammbuch dauerhaft überall dort, wo Martial gelesen wird. Dies wiederum ist der Einschätzung des Dichters nach nicht nur in Rom, sondern im gesamten Erdkreis der Fall, wie er selbstbewusst und an exponierter Stelle zu Beginn des ersten Epigrammbuches behauptet (vgl. *toto notus in orbe Martialis*; Mart. 1.1.2).⁸⁵ Auf kleinem Raum setzt Martial der erfolgreichen Jagd Dexters also ein weithin sichtbares und dauerhaft lesbares Denkmal im Medium seiner Epigrammdichtung.⁸⁶ Es ist ein wesentlicher Aspekt dieser Epigrammatisierung von Dexter und Eber, dass das Gedicht – selbst dann, wenn Dexter Martial nie einen Wildschweinbraten geschenkt haben sollte, oder wenn Dexter bei der Jagd vielleicht nur große, aber nicht außerordentlich große Eber erlegt haben sollte – den Eber als Statussymbol für Dexter literarisch konstruiert und konserviert. In dieser Hinsicht überschreibt Martials Epigramm also die Funktionalität des Ebers bzw. der Jagdtrophäen: Der Text wird selbst zu einer literarischen Trophäe, zu einer neiderregenden Beute und zum Statussymbol für Dexter. Möglich macht dies erstens die von BANTA am Text exemplarisch herausgearbeitete *praeteritio* und der mit ihr einhergehende performative Selbstwiderspruch zwischen behaupteter Exklusion und vollzogener Inklusion des Ebers in das Epigramm⁸⁷ – und zweitens die mit

⁸⁵ Vgl. auch Mart. 5.13.3 (*toto legor orbe*), 6.64.25 (*totoque legetur in orbe*), 8.61.3 (*orbe cantor et legor toto*) und weitere Hinweise bei CITRONI 1975, 15 und HOWELL 1980, 103. Für das Bild, dass Martial in ganz Rom gelesen wird, Mart. 5.16.2f.: *lector amice, ... | qui legis et tota cantas mea carmina Roma*).

⁸⁶ Mart. 7.27 lässt sich in diesem Sinne mit dem Epinikion vergleichen, dem das Konzept einer dauerhaften und auch geographisch möglichst weitgestreuten Stiftung von Erinnerung einen Sieger bei den panhellenischen Spielen zugrunde liegt. Diese Parallele ist nicht nur deshalb interessant, weil gerade auch Pindar die Unsterblichkeit des Ruhmes von Sieger und Dichter im Medium der Dichtung reflektiert, sondern weil im Epinikion die Mythologie neben der genealogischen Verortung des Siegers auch als Folie dient, vor der sich dessen Leistung bzw. Tugend adäquat erfassen lässt. Wie im Epinikion dient die mythische Folie der kalydonischen Jagd und die episierende Heroisierung Dexters auf lexikalischer Ebene letztlich also als Ausweis einer nicht allein auf die Jagd zu beschränkenden *virtus* und *nobilitas* des impliziten Adressaten Dexter.

⁸⁷ S. o. Seite 167.

der *praeteritio* unmittelbar einhergehende gleichermaßen humorvolle wie raffinierte epigrammatische Heroisierung und Episierung von Jäger und Eber. Dexter steht nach Erhalt einer Gabe, die ein solches Maß an symbolischem Kapital für ihn generiert, unter dem Druck, adäquat zu reagieren – wie diese Reaktion in Martials Augen idealiter ausfallen sollte, macht er in der Pointe von Mart. 7.27 hinreichend deutlich: mit einem Transfer von finanziellem Kapital. Es ist bemerkenswert, dass Martial mit dieser Herstellung einer starken Verbindlichkeit den Spieß gleichsam umdreht, denn zunächst setzt ja Dexter Martial mit seiner wertvollen Gabe unter Druck. Dass dieser Druck auf die Produktion eines epischen Textes abzielt, soll nun zum Abschluss der Interpretation von Mart. 7.27 gezeigt werden.

5.1.5 Literarische und kulinarische Verbindlichkeiten in Mart. 7.27

Während Martial explizit die finanziellen Verbindlichkeiten, die der Eber in seiner Eigenschaft als *conturbator* mit sich bringt, als Ursache für dessen Rücksendung an Dexter angibt, gibt es noch eine zweite, bisher für den Text nicht hinreichend berücksichtigte Ebene von Verbindlichkeit, die in der Reziprozität des Gabentausches begründet ist: Bevor Martial sich durch die Ablehnung des Ebers der Situation entzieht, fordert Dexters Gabe Martial zu einer Erwiderung heraus. Dass ein Epigrammatiker auf ein edles Geschenk idealiter mit einer literarischen Gegengabe antwortet, unterstreicht Mart. 8.50 (51), ein Gedicht auf eine dem Dichter von Instantius Rufus geschenkte, wertvolle Trinkschale aus Edelmetall: Der Schenkende wird dankbar erwähnt und das Geschenk auf insgesamt 26 Versen ausführlich vorgestellt.⁸⁸

Das oben bereits erwähnte Epigramm 9.48 hingegen markiert das Verschenken eines Wildschweinbratens, der so groß ist, dass man ihn für den kalydonischen Eber halten könnte, als Geste, die die Erwartung einer besonders großen Gegenleistung kommuniziert:

Heredem cum me partis tibi, Garrice, quartae
per tua iurares sacra caputque tuum,
credidimus – quis enim damnet sua vota libenter? –

⁸⁸ Vgl. Mart. 8.50 (51).21f.: *det numerum cyathis Istanti littera Rufi: | auctor enim tanti muneris ille mihi*. SCHÖFFEL 2002, 424 weist auf die Verbindung von Mart. 8.50 (51) zu weiteren Epigrammen auf Geschenke hin: „Formal stellt das Epigramm ... sowohl eine (freilich nicht gegen Ende ins Humorvolle abgleitende) Dublette zu dem in Mart. 8.28 ausgesprochenen Dank für eine Toga als auch ein Korrektiv zu der skoptisch-sarkastischen Beschreibung eines unzulänglichen Geschenkes in Mart. 8.33 dar.“ Vgl. zu Geschenken und literarischen Gegengaben bei Martial auch RÜHL 2006, 75: „Ungewöhnliche Geschenke erfordern es demnach, daß sie im Epigramm thematisiert werden und daß mit einer dichterischen Gegengabe auf sie reagiert wird. Offensichtlich sind nur solche Gaben eine wirkliche Zierde des Gebers und würdig genug, um in einem Epigrammbuch zu erscheinen. Das heißt, nur sie tragen zum Reputationsgewinn des Gebers bei.“

et spem muneribus fovimus usque datis;
inter quae rari Laurentem ponderis aprum 5
misimus: Aetola de Calydone putes.
at tu continuo populumque patresque vocasti;
ructat adhuc aprum pallida Roma meum:
ipse ego – quis credat? – conviva nec ultimus haesi,
sed nec costa data est caudave missa mihi. 10
de quadrante tuo quid sperem, Garrice? nulla
de nostro nobis uncia venit apro.

Als du bei allem, was dir heilig ist, und bei deinem Haupte schworst,
dass ich den vierten Teil des Vermögens von dir erbe, Garricus,
glaubte ich dir – denn wer verzichtet gern auf seine Wünsche? –,
und ich hielt meine Erwartung mit ständigen Geschenken warm.
Unter anderem schickte ich dir einen laurentischen Eber von seltnem Gewicht:
Aus dem ätolischen Kalydon komme er, konnte man meinen.
Doch du hast Volk und Senatoren sofort zu Tische geladen:
Rom ist noch blass und rülpst von meinem Eber.
Ich selber – kaum zu glauben – durfte nicht einmal als der letzte Gast dabei sein,
auch keine Rippe gab man mir oder schickte auch nur den Schwanz.
Was soll ich mir da von deinem Viertel erhoffen, Garricus?
Von meinem eigenen Eber erreichte mich nicht mal ein Zwölftel.

Mart. 9.48

Ähnlich wie Gaurus in Mart. 5.82 einen immensen Betrag von 200.000 Sesterzen verspricht (*quid promittebas mihi milia, Gaure, ducenta*; Mart. 5.82.1) schwört Garricus, die Martial-*persona* als Erben eines Viertels seines Vermögens einsetzen zu wollen (V. 1 f.) – und ähnlich wie auch im Falle von Gaurus geht wohl auch der Sprecher des vorliegenden Gedichtes leer aus. Spießt Martial in den *Epigrammaton libri* vielerorts satirisch die Unsitte der *captatio*, der Erbschleicherei auf,⁸⁹ präsentiert er uns in Mart. 9.48 deren gewitzte Inversion: Statt eines Erbschleichers, der ein möglichst wohlhabendes Opfer fortgeschrittenen Alters mit Geschenken (*munera*) umgarnt, leimt Garricus den leichtgläubigen Sprecher des Gedichts (*credidimus*; V. 3) mit dem Schwur, ihn als Erben einzusetzen, um genüsslich die Geschenke einzustreichen, an denen die Martial-*persona* aus vorauseilender, tiefer Dankbarkeit um den vermeintlich bevorstehenden Geldsegen nicht spart (V. 4). Unter den sonst nicht näher bestimmten Geschenken hebt Martial eines hervor: einen laurentinischen Eber,⁹⁰ der wie Dexters Eber so selten groß ist (*rari ponderis*; V. 5), dass er mit dem kalydonischen verglichen werden kann (*Aetola de Calydone putes*; V. 6) und in der Fortsetzung der Hyperbole

⁸⁹ Für weitere Fundstellen zur *captatio* bei Martial vgl. HENRIKSEN 2012, 48 mit weiterführender Literatur.

⁹⁰ Vgl. zu Horazens Einschätzung der Qualität des laurentinischen Ebers oben Seite 166, Anm. 20.

ganz Rom bei einem Gastmahl, das eher an eine Volksspeisung erinnert (V. 7), bis zum rülpsenden Anschlag sättigt (V. 8). Von all dem profitiert der Sprecher in keiner Weise: Weder ist er eingeladen (V. 9), noch bekommt er auch nur eine Unze ab (V. 12). In dieser Pointe lässt sich nicht nur erneut Martials Hang zu möglichst starken Groß-Klein-Kontrasten ablesen – konkret in der Diskrepanz zwischen den Gewichtsangaben *rari ponderis* (V. 5) und *nulla uncia* (V. 11 f.) –, sondern auch, dass für die Martial-*persona* keine Hoffnung besteht, je das Erbe antreten zu können.

Im Sinne der Reziprozität des Gabentausches ist der Eber in Mart. 9.48 die Gabe, die auf Martials kulinarischer Skala den größtmöglichen vorausseilenden Dank für die erhoffte Erfüllung des größtmöglichen finanziellen Wunschtraums (*vota*; V. 3) eines vorgeblich bedürftigen Dichters darstellt: nämlich einmal groß zu erben.⁹¹ In einer strukturell vergleichbaren Funktion lässt sich auch Dexters Eber in Mart. 7.27 begreifen. Doch während die Martial-*persona* mit einem enormen Eber an Garricus herantritt, um eine enorme finanzielle Gegengabe zu erhalten, schenkt Dexter Martial einen immensen Eber in Erwartung einer immensen literarischen Gegengabe. Der hohe Wert von Dexters Geschenk in den diversen oben besprochenen Kontexten setzt den Dichter also unter den erheblichen Druck, mit einer adäquaten literarischen Gegenleistung auf den Eber zu reagieren. Dass Martial unter der implizit im Raum stehenden, angemessenen Gegengabe nur einen epischen Text, also zumindest ein Epyllion oder in einer humoresk-hyperbolischen Perspektive gleich ein ganzes Epos auf Dexters Eberjagd verstanden wissen will, legt nicht nur die episierende Gestaltung Dexters und des Ebers nahe, sondern auch die Tatsache, dass in Epen wie der *Odyssee* oder den *Metamorphosen* ausführliche Schilderungen von heroischen Eberjagden zu finden sind.⁹² Hinzu kommt schließlich noch die Tatsache, dass der Eber in der Hierarchie der Beutetiere der homerischen mythischen und der italischen realen Jagd den ersten Rang einnimmt, und auch in der kulinarischen Hierarchie (wenn denn nicht generell so doch in der Kategorie ‚Wild‘) den höchsten Rang belegt – mit der Konsequenz, dass in einer analogen Übertragung eine adäquate literarische Gegengabe den höchsten Stellenwert im literarischen System einnehmen muss: Diesen ersten Rang im Feld der Literatur nimmt laut der Hierarchie der Gattungen, die der Epigrammatiker in Mart. 12.94 affirmiert, das Epos ein.⁹³

⁹¹ Vgl. dazu auch Mart. 10.47.1–3, wo zu den Dingen, die das Leben glücklicher oder reicher machen, an erster Stelle ein ererbtes Vermögen steht: *Vitam quae faciant beatiorem, | iucundissime Martialis, haec sunt: | res non parva labore sed relicta ...*

⁹² Dass es in der Kaiserzeit tatsächlich ausführlich erzählende epische Texte auf erfolgreiche Jagden gab, zeigen die Fragmente von Pankrates' panegyrischem Epyllion auf eine gemeinsame Jagd von Kaiser Hadrian und Antinous sowie einen nach letzterem benannten Kranz aus einer Blumenart, deren rote Farbe laut Pankrates' Aitiologie vom Blut eines bei dieser Jagd getöteten Löwen stamme (vgl. Athen. 15.677 d–f; PAGE 1941, 516–519, fr. 128).

⁹³ Vgl. zu Mart. 12.94 oben ab Seite 1.

Dass sich Martial mit der Ablehnung von Dexters Gabe der impliziten Verpflichtung entledigt, mit einem epischen Text reagieren zu müssen, ist über die Wertbestimmung des Ebers als Statussymbol und das Konzept der Reziprozität auch ohne eine metaphorische Deutung des Ebers sichtbar geworden. Eine konsequente metaphorische Lesart, die nun zum Abschluss der Analyse von Mart. 7.27 vorgenommen wird, hat allerdings den Vorzug, die Abwendung eines epischen Projektes nicht nur festzustellen, sondern auf der Ebene des *tertium comparationis* – also durch den gemeinsamen semantischen Gehalt von metaphorisch aufeinander bezogenem Bild und Sachebene, in diesem Falle Zubereitung von Essen und poetische Schöpfung – auch näher zu qualifizieren. Wie gerne Martial auf diese Metaphorik zurückgreift, zeigen nicht nur die Einladungsepigramme 5.78, 10.48 und 11.52, sondern besonders explizit auch Mart. 9.81:

Lector et auditor nostros probat, Aule, libellos,
sed quidam exactos esse poeta negat.
non nimium curo: nam cenae fercula nostrae
malim convivis quam placuisse cocis.

Leser und Hörer, Aulus, finden meine Büchlein gut,
doch ein bestimmter Dichter behauptet, sie seien nicht sorgfältig ausgearbeitet.
Mich kümmert das nicht allzu sehr, denn mir ist es lieber,
dass die Gänge meines Menüs den Gästen munden als den Köchen.

Mart. 9.81

Martial vergleicht in diesem Epigramm explizit die Produktion von Literatur mit dem Kochen und das Lesen mit dem Speisen als Gast beim Gastmahl. Die wohlwollende Aufnahme seiner Dichtung bei seinem Publikum lässt sich Martial durch die Kritik von einem konkurrierenden Dichter nicht madig machen, denn in der Metapher sollen die Gänge seines Gastmahls den Gästen, und nicht anderen Köchen schmecken. Martial schreibt also für seine Leser, nicht für seine Kritiker.

Auch in Mart. 7.27 schlüpft Martial in die Rolle des dichtenden bzw. kulinarischen Gastgebers. Wenn Martial nun als Gastgeber den Eber ablehnt, weil er bestimmte Eigenschaften hat, dann lehnt er in der Metapher als Dichter die Produktion bestimmter Literatur ab, weil sie bestimmte Eigenschaften hat. Überträgt man nun die Eigenschaften von Dexters Eber metaphorisch auf das Verfassen epischer Literatur, ergibt sich folgendes Bild: Weil Dexters abgelehnter Eber extrem groß ist und vom Dichter sorgfältig mythisiert, heroisiert und episieret wird, steht er in der Metapher von Dichtung als Kulinarik für einen extrem großen, episierenden, mit Mythologie und Heroen befassten Text, also ein abgelehntes Epos. Wenn Martial eine genaue Vorstellung davon hat, wie er den Braten standesgemäß und schmackhaft zubereiten würde, dann beansprucht er wie bereits in Mart. 9.50 für sich, eine exakte Vorstellung davon zu haben, wie man ein gutes Epos ‚zubereiten‘ bzw. schreiben könnte. Doch trotz die-

ser Perspektive, die grundsätzlich die Möglichkeit zugesteht, dass man schmackhafte Wildschweingerichte bzw. lesenswerte Epen herstellen kann, lehnt er die Produktion dieser Art von Speise bzw. Literatur ab, denn Eber wie Epos passen nicht zu seiner Lebens- bzw. Dichtungswahl.

Das Bild von der Feuerstelle, die den Eber nicht fassen kann, bedeutet in der Metapher, dass in Martials poetischen Arbeitsabläufen keine Produktionskapazitäten für einen einzigen großen epischen Text frei sind. Genauso wie *esurire* in Mart. 5.78 nicht heißt, dass der Dichter nichts zu essen anbieten kann, bedeutet es in der Metaphorik von Mart. 7.27 nicht, dass Martial überhaupt nicht schreibt, sondern dass er seinen ‚Gästen‘ bzw. Lesern diverses Kleines und Bescheidenes anzubieten hat. Mit den Begriffen *esurire* und *conturbator* markiert Martial zudem, dass die Zubereitung des Ebers für ihn mit erheblichen finanziellen Risiken verbunden wäre. In der metaphorischen Übertragung auf die Literatur bedeutet dies, dass die Produktion eines einzelnen großen Epos seinen finanziellen Bankrott auslösen würde, weil sie die poetischen Ressourcen des Dichters erschöpfen und der Möglichkeit berauben würde, gleichzeitig weiter kleine und bescheidene Epigramme zu schreiben, mit denen er sein Geld verdient.⁹⁴

Die Metapher von Literatur als Kulinarik illustriert gleichzeitig aber auch die Gefahr, dass Martial mit einem Epos unwillkommene Leser anlocken würde, die sich – wie das negativ-*exemplum* Santras aus Mart. 7.20 für die kulinarische Seite der Metapher eindrücklich zeigt – nur auf die in der Hierarchie der Gattungen besonders wertvolle Dichtung stürzen, sich in ihrem unbändigen Leseappetit schlussendlich aber doch hemmungslos an der schlichten Menge des Gebotenen berauschen. Ein Epos würde also lesende ‚Gäste‘ anziehen, die die von Martial als bescheiden inszenierte Epigrammdichtung nicht zu schätzen wissen. Dieses Bild des Lesers als zu wählerischer Gast thematisiert auch Mart. 10.59, wo sich der Dichter über Leser beschwert, die sich nur kleine Leckerbissen aus seinen Büchern herausuchen und den Rest verschmähen: *non opus est nobis nimium lectore guloso; | hunc volo, non fiat qui sine pane satur* (Mart. 10.59.5 f.).

Sogar das von Martial evozierte Neid-Motiv aus der kalydonischen Jagd lässt sich in der Metapher von Literatur als Kulinarik aufgreifen: So wie Meleagers Übergabe des Ebers an Atalante die anderen Jäger zur Weißglut treibt, so dürften auch die aus Martials epigrammatischer Weltsicht heraus oft wenig souverän auftretenden Widersacher – man denke nur an den Epiker Gaurus aus Mart. 9.50 und an das *invidia*-Epi-

⁹⁴ Eine besondere Rolle kommt dabei in der kulinarischen Metaphorik den enormen Mengen an Holz zum Befeuern des Herdes zu: Ausgehend von den oben Seite 173, Anm. 45 im Wortlaut zitierten Stellen Enn. *ann.* 6.175–179 [SKUTSCH 1985] und Verg. *Aen.* 6.179–182 zum Sammeln von Holz, betont HENKEL 2014, 38 die metapoetische Dimension von ὕλη/*silva* im Sinne von poetischem Rohmaterial (vgl. zu diesem Ansatz auch WRAY 2007). Den Eber zuzubereiten, hieße in diesem Bild, enorme Mengen an poetischem Material buchstäblich zu verheizen.

gramm 9.97 – vor Neid erblassen, wenn Dexter Martial den Auftrag zu einer epischen Jagddichtung geben und Martial den Auftrag erfolgreich umsetzen würde: Wie Atalante als erfolgreiche Jägerin unter erfolglosen Männern würde dann ausgerechnet der Epigrammatiker als erfolgreicher Epiker unter scheiternden Kollegen erscheinen. In dieser satirisch-epigrammatischen Übertragung der kalydonischen Jagd auf den Literaturbetrieb könnte der Neid von Martials leer ausgegangenen Konkurrenten in letzter Konsequenz sogar Dexter in eine unschöne Auseinandersetzung verwickeln.

Doch mit einem Epos als neiderregender Beute auf dem literarischen Markt könnte Dexter, wie nun abschließend gezeigt werden soll, auch die Missgunst anderer Patrone, die Martial bisher förderten, auf sich ziehen, und dies zum Nachteil des Dichters. Wenn Dexters Eber die Küche des Epigrammatikers sprengt und seine finanziellen Ressourcen vollständig erschöpft, ist damit der gleichzeitigen Produktion anderer Gerichte die Grundlage entzogen. So ist es bezeichnend, dass Martial als metaphorischer literarischer Gastgeber anders als in den Einladungsgedichten Mart. 5.78, 10.48 und 11.52 ausschließlich von einer einzigen Speise, dem Eber, und nicht auch noch von anderen Speisen spricht, die es für ein Gastmahl, wie es Martial in seiner Selbstdarstellung behagt, braucht.⁹⁵ In der metaphorischen Abstraktion von diesem kulinarischen Bild lehnt Martial das Epos also nicht allein wegen seiner Größe ab, sondern auch deshalb, weil ein solches in seinen Augen megalomanes Projekt ihn zu einem monomanen Dichten zwingen würde. Dieser Ablehnung einer nur auf einen Gegenstand gerichteten Dichtung lässt sich auch auf die Interaktion Martials als *poeta cliens* mit seinen *patroni* bzw. *amici* übertragen. Die *recusatio* von Eber und Epos ist dann gleichzeitig auch die Ablehnung einer einseitigen, vollständigen Vereinnahmung durch einen einzelnen Patron, denn sie würde dazu führen, dass der Dichter andere Patrone vernachlässigen und deren finanzielle Unterstützung aufs Spiel setzen müsste. Für Dexter besteht allerdings kein Grund, sich in seiner Eigenschaft als ein Patron unter vielen zurückgesetzt zu fühlen – ganz im Gegenteil: Bedenkt man, wie wertvoll das Epigramm für Dexters Selbstinszenierung ist und wie unterhaltsam Martial seine Abhängigkeit von einem Netzwerk von Patronen artikuliert, liest sich das Epigramm 7.27 nicht zuletzt auch als Geste freundschaftlicher Kommunikation zwischen Patron und Dichter.

⁹⁵ Vgl. hierzu erneut Mart. 1.43 auf den winzigen Eber des Mancinus (s. o. Seite 182). Der Vorwurf des Dichters ist dort nicht allein, dass der Eber zu klein zum Essen ist, sondern auch, dass er, so wörtlich, „nackt“ also ohne andere Speisen serviert wird (*nudus aper, sed et hic minimus*; Mart. 1.43.9). Fleisch ohne Beilagen zu essen, galt zumindest im 3. Jh. als unzivilisiert, wie GARNSEY 1999, 124 mit Verweis auf *SHA, Max.* 4.1 f. festhält.

5.1.6 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 7.27

Martial nimmt im Epigramm 7.27 das Epos auf verschiedenen Ebenen in den Blick und setzt es gewinnbringend für eine reziproke Rollenkonstruktion für sich selbst als Autor und für Dexter als Adressaten ein. So konnten wir beobachten, dass Martial seinem *amicus* Dexter vermittelt durch den Eber, den er durch lexikalische und motivische intertextuelle Anleihen als epischen Heros inszeniert, ebenfalls die Rolle eines epischen Heroen und mithin eines epischen Jägers zuschreibt. Diese Rollenzuschreibung stellt ein erhebliches symbolisches Kapital für den Freizeitjäger dar, für den der Eber, präziser allerdings der von Martial im Text entworfene Eber und somit schließlich der Text selbst zum Statussymbol wird. Das Gedicht stellt dabei vor dem Hintergrund der kalydonischen Jagd nicht nur Dexters Geschicklichkeit bei der Jagd heraus, sondern auch seine dabei zu Tage tretende *virtus*. Diese symbolische Aufwertung des Gedichtadressaten gewinnt nicht zuletzt durch die öffentliche Publikation und dauerhafte Erinnerung im Epigrammbuch erheblich an Tragweite. Diese Aspekte einer durch epische Intertextualität vermittelten, das Prestige des Patrons steigernde und memorierende Rollenkonstruktion ermöglichen es, dabei von einer jeweils fruchtbaren literarischen ‚Veredelung‘ und auch ‚Propagation‘ zu sprechen, wie sie in Statius’ Silve 2.3 (vgl. Kapitel 2.2) zu beobachten war. Das Epigramm überschreibt damit die Funktion des Ebers als prestigeträchtige Jagdtrophäe und signalisiert zugleich, dass für auf Distinktion bedachte Patrone ein Epigramm aus der Feder Martials eine wertvolle und vielleicht auch neiderregende Beute darstellen kann.

Doch wenn das Epigramm durch die Heroisierung bzw. Episierung von Dexter die Funktionalität des Ebers als Statussymbol überschreiben kann, und wenn der Eber, wie oben gezeigt, zugleich metaphorisch für das Epos steht, dann überschreibt das Gedicht folglich auch die zumindest für die römische Tradition wesentliche Funktionalität des Epos als literarisches Medium nobilitärer Repräsentation: Auch ohne ein Epos zu sein, kann Mart. 7.27 durch epische Lexik, Motivik und Darstellungstechniken wie etwa die Inszenierung der Jagd als heroischer Zweikampf zwischen Heroen Dexter zum epischen Helden ‚veredeln‘. Wie oben bereits exemplarisch im Falle von Hor. *carm.* 1.6 und Stat. *silv.* 4.4 zu beobachten,⁹⁶ bedeutet die Ablehnung einer Epenproduktion also auch in Mart. 7.27 keineswegs, deshalb auf eine episierende Repräsentation herausragender Leistungen des Gedichtadressaten verzichten zu müssen. Das Verfahren der semantisch stark komprimierend wirkenden intertextuellen Bezüge auf das Epos ermöglicht es Martial, auf kleinstem Raum an epische Leseerfahrungen und Wertmaßstäbe anzuknüpfen, ohne dafür die Nachteile der ressourcenintensiven Produktion eines Epos in Kauf nehmen zu müssen, die Martial in der Metapher von Literatur als Kulinarik deutlich herausstellt. In einem solch komprimierenden Zugriff auf das Epos bleibt eine seiner wesentlichsten Eigenschaften, nämlich die raumgrei-

⁹⁶ S. o. ab Seite 113.

Der die Hündin der Erigone nicht lieber würde haben wollen,
 Und auch nicht den Hund aus kretischem Geschlecht, der Cephalus begleitete
 Und ebenfalls zu den Sternen der lichtbringenden Göttin gelangte.
 Weder ein langes Leben noch tatenloses Alter haben mich fortgerafft
 Wie es das Schicksal dem Hund des Odysseus bestimmte:
 Durch den blitzenden Hauer eines schäumenden Ebers ward ich getötet,
 Der so groß wie deiner, Kalydon, oder der deine, Erymanthos, war.
 Und ich klage nicht, hat's mich schnell auch unter die Schatten der Unterwelt gerissen:
 Keinen edleren Tod hätte ich sterben können.

Mart. 11.69

Wie im vorliegenden Epigramm auf Dexters verstorbene Hündin Lydia greift Martial auch mit anderen Grab- bzw. Trauergedichten die reichhaltig dokumentierte Praxis des antiken Grabepigramms auf, das neben den Steininschriften auch als literarische Form eigenen Rechts gepflegt wurde, wie besonders prominent das neunte Buch der *Anthologia Graeca* zeigt.⁹⁷ Innerhalb dieses Kontexts schreibt sich Martial mit dem Epigramm auf die Jagdhündin Lydia in die hellenistische Tradition des Tierepikedi-
 ons ein.⁹⁸ Dabei stilisiert er den Text als Gedicht, das – zumal im Lichte inschriftlich dokumentierter Grabepigramme für Hunde⁹⁹ – durchaus auf einem Grab Lydias hätte angebracht werden können.¹⁰⁰ Um besser nachvollziehen zu können, wie konsequent Martial dabei auf die Gestalt römischer Grabinschriften für Menschen rekurriert, sind in der folgenden Paraphrase typische Merkmale inschriftlich erhaltener römischer Epitaphe durch Kursivdruck markiert.¹⁰¹

⁹⁷ Es handelt sich dabei neben Mart. 1.69 um Mart. 1.116, 6.28, 6.52, 7.96, 10.53, 10.61, 11.13, und 11.91; vgl. dazu HENRIKSÉN 2006 und LORENZ 2009.

⁹⁸ Vgl. zu den mit dem Hellenismus und in der Kaiserzeit auftretenden Tierepikedi-
 ons auf verstorbene Tiere diverser Arten, die nicht nur in Epigrammform auftreten, HERRLINGER 1930.

⁹⁹ Zu inschriftlich überlieferten Grabepigrammen auf Hunde vgl. ebd., 39–53, mit 11 Beispielen aus dem 1.–4. Jh. n. Chr. und verschiedenen Regionen; KELLER 1909, 130–134, einschl. historiographisch überlieferter *exempla* zu treuen Hunden und aufwändigen Hundebestattungen; KAY 1985, 215. Siehe auch FRINGS 1998, 93–96 zur Grabinschrift der Hündin Margarita.

¹⁰⁰ HENRIKSÉN 2006, 365, einschl. Anm. 57 eine Verwendung von Mart. 11.69 als Inschrift aus und hält Dexter und Lydia für fiktionale Figuren; suspekt sind ihm der enge literarische Zusammenhang zwischen Mart. 7.27 und 11.69 sowie wie der hyperbolische Zugriff auf den Mythos, der lächerlich bzw. parodistisch wirke. Mit Stat. *silv.* 2.4 auf den verstorbenen Papagei des Atedius Melior ist allerdings ein hervorragendes Beispiel für eine mit mythischen und literarischen Anspielungen durchdrungene Trauer- und Trostdichtung für einen Gedichtadressaten erhalten, dessen Status als historische Person unbestritten ist. Anders als HENRIKSÉN gehe ich mit HERRLINGER 1930, 103–105 davon aus, dass das Gedicht ganz unabhängig von der Verwendung als Inschrift als Trostgedicht für einen Hundehalter geeignet ist.

¹⁰¹ Vgl. für die markierten Merkmale HENRIKSÉN 2006, 358–362 mit Verweis auf TOLMAN 1910 und LATTIMORE 1942. Vgl. zur Identifizierung von Typen bzw. wichtigen Themen antiker Grabepigramme in Stein außerdem PEEK 1960.

In dem in *elegischen Distichen* verfassten Gedicht tritt die *Verstorbene selbst als Sprecherin* in der ersten Person auf und gibt Auskunft über ihre Aufzucht und ‚Profession‘ (Teil A; V. 1 f.), über ihren Namen und das enge emotionale Verhältnis zu ihrem aus Mart. 7.27 bereits bekannten Herrn Dexter (Teil B; V. 3–6) und über die Umstände ihres Todes (Teil C; V. 7–12). Als erste *biographische Information*, gleichsam als Angabe ihres ‚Berufs‘,¹⁰² berichtet Lydia, dass sie für den professionellen Einsatz im Amphitheaterbetrieb zur *venatrix*, zur Jagdhündin, ausgebildet worden sei (V. 1 f.). Den Kontext des Amphitheaters stellt Martial besonders heraus, indem er das auf die Ausbilder bezogene, markante fünfsilbige Adjektiv *amphitheatrales* ganz an den Anfang des Gedichtes stellt.¹⁰³ Doch statt bei *venationes*, bei Tierhatzen, im Amphitheater aufzutreten, ist Lydia in Dexters Hausstand aufgenommen worden, in den sie sich mit ihren *Charaktereigenschaften* als unerbittliche Jagd- und zahme Haushündin einbringt (*silvis aspera, blanda domi*; V. 2).

In V. 3 *nennt Lydia ihren Namen*, der nahelegt, dass es sich bei der Jagdhündin um eine Züchtung aus der kleinasiatischen Region Lydien gehandelt haben könnte.¹⁰⁴ Im Anschluss hebt sie, betont durch den Superlativ *fidissima* (V. 3), als weitere, wesentliche *Charaktereigenschaft* ihre außerordentliche Treue gegenüber Dexter heraus, und führt diesen Gedanken durch einen hyperbolischen Vergleich mit zwei mythischen Hunden fort. Weder Maira, die ihrer Herrin Erigone bis in den Tod folgte, noch Kephalos’ Hund Lailaps, der es als einziger mit dem unerreichbar schnellen teumessischen Fuchs aufnehmen konnte, hätte Dexter lieber als Lydia haben wollen (*qui non ... mallet habere*; V. 4) – und dies, obwohl sie als die treuesten bzw. schnellsten Hunde des Mythos gelten können und in Anerkennung ihrer Leistungen unter die Sterne versetzt worden sind.¹⁰⁵

Mit einem erneuten Vergleich mit einem mythischen Hund leitet Lydia zu ihrer Todesursache, einer weiteren *biographischen Information*, über (V. 7–10)¹⁰⁶: Sie sei nicht wie Odysseus’ Hund Argos (*Dulichio ... cani*; V. 8) an Altersschwäche (V. 7) gestorben, sondern bei der Jagd von einem Eber immenser Größe getötet worden.

102 So auch HERRLINGER 1930, 102.

103 Das Adjektiv ist an der vorliegenden Stelle erstmals für die Dichtung belegt (vgl. KAY 1985, 216 mit Verweis auf *ThLL* 1.1983.77 f.). Für die Ausbildung von Jagdhunden durch den Jäger selbst oder einen dazu abgestellten *magister canum* vgl. AYMARD 1951, 276–279.

104 Vgl. KAY 1985, 216 f. mit Verweis auf AYMARD 1951, 242–244 (einschl. Abb. 8, 9 u. 19), der ausführliche Belege zum kleinasiatischen Kriegshund zusammenträgt.

105 Zum mythologischen Hintergrund der Hunde-*exempla* und deren Funktion für die Bewertung der Leistung von Mart. 11.69 als Denkmal für Lydia ausführlich s. u. ab Seite 214. Vgl. zur Wendung *non mallet* auch Mart. 11.48.3 f. auf Silius Italicus: *heredem dominumque sui tumulive larisve | non alium mallet nec Maro nec Cicero*.

106 HENRIKSÉN 2006, 361 bezeichnet die Beschreibung der Todesumstände aus der Perspektive der Steininschriften als außergewöhnlich für ein Grabepigramm. Ganz unabhängig vom übrigen epigraphischen Befund ist Lydias *descriptio mortis* ein unverzichtbarer Bestandteil einer *laudatio* der Hündin und zudem auch der Verknüpfung mit dem epigrammatischen Gegenstück Mart. 7.27.

Zur Illustration des kolossalen Gegners greift Martial wie bereits in Mart. 7.27 auf den kalydonischen Eber zurück und stellt ihm zusätzlich sogar noch den erymanthischen Eber zur Seite (*quantus erat, Calydon, aut, Erymanthe, tuus*; V. 10). Als immerhin relative *Angabe ihres Alters zum Zeitpunkt des Todes* berichtet Lydia, dass sie jung gestorben sei (*cito raptā*; V. 11).¹⁰⁷ Doch über ihr frühzeitiges Ableben klagt die Hündin nicht, weil sie sich keinen edleren Tod als denjenigen im Kampf mit dem enormen Eber vorstellen kann (*non potui fato nobiliore mori*; V. 12).

Abgesehen von der deiktischen Geste, die auf den Bestattungsort verweist, und der Apostrophe, in der ein Text am Grab vorbeikommende Passanten unmittelbar anspricht, erfüllt Mart. 11.69 das gesamte Spektrum der von HENRIKSÉN zusammengestellten Charakteristika von Steininschriften für verstorbene Menschen.¹⁰⁸ Obwohl das Gedicht nicht nur wegen seiner ersichtlichen Annäherung an Grabepigramme für Menschen, sondern auch im Lichte diverser inschriftlicher Belege für Tiergrabepigramme potentiell als Grabinschrift verwendet werden könnte, muss eine solche Verwendung als Epitaph wie bei vielen anderen ‚nur‘ literarisch überlieferten Grabepigrammen dahingestellt bleiben.¹⁰⁹ Für Mart. 11.69 ist dies aus einer formalen Perspektive, wie wir sehen konnten, durchaus denkbar, doch bereits HERRLINGER stellt fest, dass das Gedicht auch ganz unabhängig von der Frage einer tatsächlichen Verwendung als Inschrift dennoch als Trostgedicht, als *consolatio*, für Dexter gelesen werden kann, wobei das Lob der Hündin letztlich eine *laudatio* ihres Herren Dexter darstelle.¹¹⁰ Dieser Gedanke einer Rollenkonstruktion Dexters durch ein Tier, die sich

¹⁰⁷ HENRIKSÉN 2006, 363 f. verweist mit Blick auf die Junktur *cito raptus* auf mehrere Inschriften, wobei er nicht ausschließt, dass die epigraphischen Belege auf Martials Gedichte zurückgreifen, die diese Wendung beinhalten (vgl. neben Mart. 11.69.11 auch 1.116.3).

¹⁰⁸ Zur Konstruktion einer Statusangabe – dies ist ein weiteres der von HENRIKSÉN zusammengestellten Merkmale – für die verstorbene Lydia s. u. Seite 212.

¹⁰⁹ Vgl. dazu PEEK 1955, XVI als Vorbemerkung zu seiner Edition griechischer Versinschriften, in die er teils auch nur in der *Anthologia Graeca* überlieferte Texte aufnimmt: „...ob nun echte Inschrift oder nicht, in jedem Fall handelt es sich um ein Epigramm, das so oder ähnlich auf einem Stein gestanden haben kann, also Vorbild oder Nachahmung unbezweifelbar echter Aufschriften ist... Im übrigen wird ein Überblick über das Ganze jedem vor Augen führen, daß auch Stücke der Anthologie, die zunächst niemand auf dem Stein suchen wird, gleichwohl echt sein können...“ Dieser editorische Hinweis ist umso einleuchtender, wenn man bedenkt, dass es Steinepigramme gibt, die man in ihrer kuriosen Gestalt, wenn sie nicht inschriftlich überliefert wären, kaum auf einem Grab vermuten würde (vgl. z. B. das Epigramm auf der Grabstele des Antipatros von Askalon aus dem Athener Kerameikos, dessen Interaktion mit dem Bildfeld der Grabstele HÖLSCHER/VON MÖLLENDORFF 2008 analysieren). Nichtsdestoweniger zeichnet sich das literarische Grabepigramm einschließlich der diversen in Sammlungen wie der *Anthologia Graeca* überlieferten Gedichte auf verstorbene Tiere durch eine erhebliche Tendenz zur künstlerisch reizvollen Fiktionalisierung aus.

¹¹⁰ Vgl. HERRLINGER 1930, 103: „All diese laudes dienen natürlich nicht eigentlich dem Lob des Hunds, sondern sind für den Herrn berechnet. Und es ist sehr fein, wie der Dichter hier durch eine übertriebene *laudatio* eine *consolatio* erzielt. ... Der Schmerz des Herrn um den Verlust muß sich dadurch in Stolz umwandeln.“

bereits in Mart. 7.27 mit Blick auf Dexter und den von ihm erlegten Eber beobachten ließ, wird in der nachfolgenden Untersuchung weiter verfolgt werden.

Wie oben zu Beginn der Sektion zu Mart. 7.27 und 11.69 bereits festgestellt, sind beide Epigramme über den Jäger Dexter und das Motiv der Wildschweinjagd unmittelbar miteinander verknüpft, sodass sich zwingend die Frage stellt, in welchem Verhältnis beide Texte genau zueinander stehen. Zunächst sei an dieser Stelle festgehalten, dass es völlig plausibel ist, dass ein passionierter Jäger, als der Dexter in Mart. 7.27 erscheint, über eine gute Jagdhündin verfügte, denn Hunde sind für den griechisch-römischen Kulturraum von den frühesten literarischen Belegen bei Homer an und auch in den teils noch deutlich früher datierenden Bildquellen als regelmäßige Begleiter von Jägern dokumentiert.¹¹¹ In der Retrospektive muss man sich Dexter also auch in Mart. 7.27 als Jäger vorstellen, der in Begleitung von Jagdhunden – und unter Umständen gar von Lydia – auf die Wildschweinjagd geht.¹¹² Ebenfalls plausibel erscheint im Lichte von Mart. 7.27 die hyperbolische Inszenierung von Lydia: Zu Dexter, der in Mart. 7.27 episiert und heroisiert wird, kann nur eine Jagdhündin passen, die vor dem Hintergrund mythischer, insbesondere epischer Referenzpunkte ebenfalls heroisiert wird.

Die folgende Interpretation beginnt in Abschnitt 5.2.1 mit der Analyse von Martials Rekurs auf Odysseus' Jagdhund Argos, einem der wohl prominentesten Hunde des antiken Epos. Argos ist dabei nicht nur ein *exemplum* für einen treuen und ehemals auch schnellen Jagdhund. Vielmehr repräsentiert der Hund in der *Odyssee* symbolisch den Zustand seines Herrn und des von den Freiern abgewirtschafteten Palastes von Ithaka. In diesem Lichte soll die Hypothese verfolgt werden, dass Martial mit

111 Vgl. zum Hund in der Antike KELLER 1909, 91–151, TOYNBEE 1973, 102–124 und PETERS 2005. Für eine Ausführliche Darstellung über antike Jagdhunde AYMARD 1951, 235–293. Für den Jagdhund bei Homer und frühe, bronzezeitliche Bildquellen vgl. BUCHHOLZ/JÖHRENS/MAULL 1973, 108–114. Die in vielen Jagdkulturen bis heute fortbestehende, enge Beziehung von Jäger und Hund ist in der griechischen Sprache durch die Bezeichnung des Jägers als κυνηγέτης, ‚Hundeführer‘ (z. B. Hom. *Od.* 9.120), und weiterer mit der Jagd verbundener Begriffe über Wortbildung auf Grundlage des Stammes κυν-ηγ- greifbar (vgl. LSJ s. v. κυνηγεία– κυνηγίς; vgl. auch den kompakten Überblick zur Jagdterminologie bei Homer in BUCHHOLZ/JÖHRENS/MAULL 1973, 5–7). Die antike Fachliteratur zur Jagd befasst sich ausführlich mit Fragen der Wahl, Aufzucht und Abrichtung geeigneter Hunde für das Aufspüren, Hetzen und Stellen von Wild (vgl. z. B. Xen. *kyn.*, insb. 3, 4, 6.1–4, 7, 9.1, 10.1). Xenophon empfiehlt, wie oben bereits erwähnt, nicht nur die Verwendung der besten und kräftigsten Hunde für die Wildschweinjagd (Xen. *kyn.* 10.1; s. o. Seite 176), sondern geht auch auf die intensive, auf Treue und Gehorsam beruhende, von Seiten des Jägers aus zumal auch sprachliche Interaktion von Hund und Jäger ein (vgl. z. B. Xen. *kyn.* 6.17–20).

112 HENRIKSÉN 2006, 365 geht sogar noch weiter: „It was certainly Martial's intention that the reader should link 7.27 to 11.69 on the hound Lydia, which has now been killed, pierced by the tusks of a boar; the dog that – we may suppose – brought down the boar has now itself been brought down by a boar.“ In Anbetracht der Tatsache, dass Dexter in Mart. 7.27.3 explizit als siegreicher Jäger benannt wird, der den Eber tötet (*intravit splendenti cuspide Dexter*), scheint es allerdings fraglich, dass Lydia den Eber erlegt haben soll.

dem Verweis auf die homerische Argos-Episode die Lesart einer parallelen Rollenkonstruktion von Lydia und Dexter zusätzlich motiviert. Dieser Lektüre zufolge ist Dexter in Mart. 11.69 als impliziter Adressat des Epigramms zwar nur indirekt durch die Hündin Lydia und den riesenhaften Eber, der sie tötete, greifbar, doch in einer motivischen und strukturellen Fortsetzung der Argos-Episode, aber auch von Mart. 7.27 lassen diese Tiere erneut Rückschlüsse auf den Jäger Dexter zu.

Der zweite Teil der Interpretation (Abschnitt 5.2.2) untersucht, welche Eigenschaften Martial Lydia zuschreibt und welches Bild sich vor diesem Hintergrund von Dexter ergibt. Lydia erweist sich dabei als eine in hohem Maße vermenschlichte, treue und heroische Hündin, die Martial im Rekurs auf literarische und amphitheatralische Lese- und Seherfahrungen seines Publikums zu einem spektakulären letzten Kampf antreten lässt, der im Heldentod der Hündin endet. Gleichzeitig inszeniert der Dichter Lydia als gebildete und redegabte Kennerin mythischer und epischer Schlüsselszenen zu Jagd, Hund und Haus. Wesentliche Charakterzüge wie Treue unter Freunden, heroische Tapferkeit im Kampf bzw. in der Jagd, aber auch eine ausgeprägte Affinität zu gehobener Literatur lassen sich in einer doppelten Rollenkonstruktion gleichermaßen für Lydia und Dexter veranschlagen. Martial unterzieht Hündin und Halter dabei einer literarischen ‚Veredelung‘, durch die beide als distinguierte und heroisierte *nobiles*, als Mitglieder der höchsten sozialen Statusgruppe erscheinen.

Im letzten Teil der Interpretation (Abschnitt 5.2.3) wird ausgehend von der kompetitiven Distanzierung Lydias von den mythischen Hunden Maira und Lailaps der Versuch einer metapoetischen Lektüre von Mart. 11.69 unternommen. Ausgehend von der Beobachtung, dass die beiden mythischen Hunde als Sternbilder an den Himmel versetzt werden und auf diese Weise ein spektakuläres Denkmal gesetzt bekommen, wird das Epigramm selbst auf seine Qualität als Denkmal für die verstorbene Lydia befragt. Dabei wird die Hypothese vertreten, dass ein Gedenkgedicht für Lydia und Dexter besser in Martials *Epigrammaton libri* als nur auf einem Grabstein aufgehoben ist, weil das Gedicht im Epigrammbuch ähnlich wie die Sternendenkmäler von Maira und Lailaps dauerhaft und weithin sichtbar ist.

5.2.1 Distinktion für Lydia und Anleitung für die Leserschaft: Funktionalität der Argos-Episode aus der *Odyssee* für Mart. 11.69

Mit Argos, dem Hund des Odysseus (*Dulichius canis*; V. 8), schließt Martial die dreiteilige Reihe berühmter Hunde ab, mit denen er Lydia vergleicht.¹¹³ Erzählungen für

¹¹³ Vgl. zum sprechenden Namen des Hundes ‚Schnellfuß‘, der auf dem bei Homer regelmäßig für Hunde verwendeten Adjektiv ἀπύος, ‚glänzend‘/‚schnell‘ beruht, RUSSO/FERNÁNDEZ-GALLIANO/HEUBECK 1992, 34 f. Das in der lateinischen Dichtung regelmäßig als Metonymie für „zu Odysseus gehörig“ gebrauchte Adjektiv *Dulichius* geht ursprünglich auf eine zum Besitz des Odysseus zählende,

Maira und Lailaps liegen bzw. lagen zwar unter anderem auch in epischer Form vor – man denke etwa an das fragmentarisch erhaltene Epyllion Erigone von Eratosthenes oder die ausführliche Erzählung über Kephalos und Prokris in Ov. *met.* 8.661–865. Argos kann man im Vergleich allerdings sehr viel eindeutiger als epischen Hund bezeichnen, weil er in einer prominenten Szene bei Homer auftritt, dem Wiedersehen des Hundes mit dem als Bettler getarnten Odysseus vor dem Palast von Ithaka (Hom. *Od.* 17.291–327). Nicht zuletzt auch deshalb, weil Argos bei Homer ausschließlich in der benannten Stelle in Erscheinung tritt, liegt in Mart. 11.69 eine deutlich markierte intertextuelle Referenz auf eine klar umrissene und zudem als bekannt vorauszusetzende *Odyssee*-Stelle vor.¹¹⁴ Doch welche Funktion hat Martials Rekurs auf die wohl prominenteste Hunde-Szene der homerischen Epen? Wie nun zu zeigen sein wird, hebt Martial im Rückgriff auf die homerische Argos-Episode nicht nur die besonderen Qualitäten von Dexters Hündin Lydia hervor. Vielmehr stellt er auch einen Vergleich zwischen den Herren der beiden Hunde, zwischen Dexter und Odysseus her. Doch über den Vergleich von Hund zu Hund und Jäger zu Jäger hinaus motiviert Martial mit dem Rekurs auf die Argos-Episode insbesondere auch einen Vergleich von Lydia und Dexter, denn Homer lässt Argos als symbolischen Repräsentanten von Odysseus und dem Zustand des Palastes auftreten.

Betrachten wir zunächst also die Bewertung Lydias im Vergleich mit Argos. Lydia beansprucht für sich, einen besseren Tod als Argos gestorben zu sein, weil sie nicht alt und zu keiner nützlichen Tätigkeit mehr fähig ums Leben gekommen sei (*longa dies u. inutilis aetas*; V. 7). Vielmehr sei sie in jungen Jahren (*cito rapta*; V. 11) und ehrenhaft gestorben (*non potui fato nobiliore mori*; V. 12). Argos hingegen, den Odysseus einst selbst aufzog und im 17. Gesang zum ersten Mal seit 20 Jahren wieder sieht,¹¹⁵ befindet sich bei der Begegnung mit dem Herrn und dem sich unmittelbar anschließenden Tod, in einem erbärmlichen Zustand: Er liegt missachtet (ἀπόθεστος; Hom. *Od.* 17.296), völlig verlaust (ἐνίπλειος κυνοραϊστέων; Hom. *Od.* 17.300) und inmitten eines Misthaufens außerhalb des Palastes (πολλῇ κόπρῳ, προπάροιθε θυράων; Hom. *Od.* 17.297).

Ithaka nach Osten hin benachbarten Insel Dulichion zurück (vgl. OLD u. GEORGES s. v.). Die genaue Identifikation der Insel scheint schwierig. BAGRW 54, D5 verzeichnet als Ort ohne gesicherte Zuschreibung eine Insel Dolicha. In Hom. *Od.* 9.21–28, einem Ausschnitt in dem sich Odysseus dem Herrscher der Phaiaken, Alkinoos, vorstellt, nennt der Heros selbst als südöstliche Nachbarinseln Ithakas Dulichion, Samos und Zakynthos. In der *Odyssee* wird das Adjektiv Δουλιχίεύς nur für tatsächlich von dieser Insel stammende Personen verwendet, vgl. Hom. *Od.* 18.127, 395, 424.

114 In der Terminologie HELBIGS handelt es sich dabei um die Vollstufe intertextueller Markierung, die explizit, durch den Einsatz von Odysseus bzw. Argos als prominenter *re-used figure*, vonstatten geht (vgl. HELBIG 1996, 111–155). RUSSO/FERNÁNDEZ-GALLIANO/HEUBECK 1992, 34 bezeichnen die Stelle als eine der berühmtesten Episoden der *Odyssee*.

115 Zur Aufzucht des Argos durch Odysseus vgl. Hom. *Od.* 17.292–295.

Doch obwohl Argos in der *Odyssee* völlig verwahrlost ist und schließlich sogar stirbt, kann man ihn und Odysseus auch als ein vorbildliches Gespann von Hund und Halter auffassen. Argos ist ein hervorragendes *exemplum* für die Treue eines Hundes, denn schließlich erkennt er Odysseus trotz der langen Zeit, die seit dessen Abreise gen Troja verstrichen ist, wieder und wedelt, außerstande, näher zu kommen, mit dem Schwanz (ἔσσηνε; Hom. *Od.* 17.302).¹¹⁶ Odysseus ist von dieser Geste der Treue zu Tränen gerührt, die er allerdings verbergen muss, um seine Tarnung aufrechtzuerhalten (Hom. *Od.* 17.304 f.).¹¹⁷ Die emotionale Reaktion des Odysseus macht ersichtlich, dass Treue in seinen Augen eine wesentliche Eigenschaft eines guten Hundes ist. Dass Lydia in höchstem Maße über diese Eigenschaft verfügte, zeigt sich in Mart. 11.69 nicht nur daran, dass sie sich als *fidissima* bezeichnet (V. 3), sondern auch im Vergleich mit der treuen Hündin Maira.

Die Anagnorisis-Szene vor dem Palast lässt Argos aber nicht nur als vorbildlich erscheinen, weil er treu ist. Odysseus erkundigt sich bei Eumaios, der den als Bettler getarnten Heros zum Palast geleitet, über die früheren Qualitäten des Hundes. Er fragt den Hirten, ob das Tier einst schnell gewesen sei, oder ob es sich bei ihm um einen an der Tafel verhätschelten, nur zur Schau gehaltenen Hund handelte (Hom. *Od.* 17.308–310).¹¹⁸ Nur schön zu sein, was selbst auf den alten Argos noch zutrifft (V. 17.307), reicht in den Augen des erfahrenen Jägers Odysseus für einen guten Hund also nicht aus. Das vom Heros aufgestellte Kriterium der Schnelligkeit hatte Argos einst übererfüllt, denn Eumaios weiß zu berichten, dass er früher nicht nur schnell und kräftig, sondern auch ein guter Spürhund war und keine Beute entrinnen ließ

116 Argos wird damit in der Sequenz der Erkennungsszenen auf Ithaka eine besondere Rolle zugewiesen, denn von der Göttin Athena einmal abgesehen erkennt er Odysseus ohne Erkennungszeichen und noch vor allen anderen Akteuren auf Ithaka wieder. Vgl. zur Argos-Episode als Erkennungsszene RUSSO/FERNÁNDEZ-GALLIANO/HEUBECK 1992, 34.

117 Eine systematische Übersicht über die verschiedenen Anlässe, zu denen Heroen in den homerischen Epen weinen gibt FÖLLINGER 2009, 17–36. Das Weinen des Odysseus in der Argos-Episode ist in dem Beitrag zwar nicht verzeichnet, zählt aber zu FÖLLINGERS fünften Kategorie, zum Weinen bei freudigen Anlässen (vgl. ebd. 28).

118 Die Stelle lautet im Kontext: „Εὐμαι', ἧ μάλα θαῦμα κύων ὅδε κεῖτ' ἐνὶ κόπρῳ. | καλὸς μὲν δέμας ἐστίν, ἀτὰρ τόδε γ' οὐ σάφα οἶδα, | ἧ δὲ καὶ ταχὺς ἔσκε θέειν ἐπὶ εἰδεί τῷδε, | ἧ αὖτως οἴοι τε τραπεζῆς κύνες ἀνδρῶν | γίνοντ', ἀγλαΐης δ' ἔνεκεν κομέουσιν ἄνακτες“ (Hom. *Od.* 17.306–310). Vgl. zu verhätschelten Schoßhündchen (*catellae*) den Überblick bei TOYNBEE 1973, 108–122 und als literarische Beispiele Mart. 1.109 (mit CITRONI 1975, 331–334 u. a. auch mit Verweis auf die in der Antike bisweilen greifbare Kritik an überbordender Zuwendung für Haustiere), Mart. 3.82.19 (mit FUSI 2006, 486 u. 492, die weiterführende Literatur und weitere literarische Beispiele für Hunde zu Tische gibt) und Petr. 64.6, 9 und 71 11, wo Trimalchio sein eigenes Grabmal imaginiert, auf dem auch sein Schoßhündchen abgebildet sein solle. Zum Verhältnis von Mart. 3.82 und Petron s. o. Seite 180, Anm. 69.

(Hom. *Od.* 17.315–317).¹¹⁹ Die Qualität eines Hundes bemisst sich laut dem Fachgespräch von Odysseus und Eumaios also an seiner Nützlichkeit bei der Jagd.

In Martials Wendung *non longa dies ... nec inutilis aetas* (V.7) lässt sich mit dem Aspekt der *utilitas* das gleiche Kriterium zur Bewertung von Hunden dingfest machen, das auch Odysseus als Jäger und Hundehalter im 17. Gesang der *Odyssee* artikuliert. Mit dem Rekurs auf die Argos-Passage in der *Odyssee* greift Martial also nicht nur ein prominentes Beispiel dafür auf, wie die Biographie eines einstmals hervorragenden Jagdhundes tunlichst nicht verlaufen bzw. enden sollte. Vielmehr evoziert er mit der Figur des Odysseus auch eine kompetente Deutungsinstanz, die aus dem homerischen Epos heraus eine Bewertung von Dexters Jagdhündin ermöglicht. Das Ergebnis einer Bewertung Lydias mit homerischem Maßstab fällt positiv aus, denn die Hündin genügt den Ansprüchen des ältesten kynegetischen Fachgesprächs der abendländischen Literatur. Martial hat Lydia im mythischen Vergleich mit Maira und Lailaps nämlich bereits genau diejenigen ‚Schlüsselqualifikationen‘ zugeschrieben, nach denen Odysseus als erstes fragt bzw. von denen er zutiefst gerührt ist, nämlich eine außerordentliche Schnelligkeit und eine ausgeprägte Treue.¹²⁰ Argos – so lässt sich hier bereits bilanzieren – ist also ein geschickt gewähltes Rollenmodell für Lydia, weil er sie einerseits als exemplarisch schnelle und treue Hündin erscheinen lässt, ihr zugleich aber auch die Möglichkeit gibt, ihn zu übertrumpfen, weil er unter unwürdigen Umständen stirbt.

Inwiefern taugt nun aber Odysseus als Modell für Dexter? Als heroisierendes Rollenmodell für Dexter eignet sich Odysseus nicht nur, weil er auch andernorts in der *Odyssee* als Jäger auftritt, sondern auch deshalb, weil er in der Argos-Episode klare Kriterien zur Bewertung von Jagdhunden artikuliert und weil ihn die Treue seines Hundes zu Tränen rührt.¹²¹ Nach dem Vorbild des Heros kann, ja muss Dexter – genauso wie die Leserschaft von Mart. 11.69 – Lydia als hervorragende Jagdhündin bewerten. Doch so wie Lydia Argos übertrumpfen kann, ist auch Dexter dem Rollenmodell des Odysseus in einer – zumindest für eine verstorbene Hündin – wesentli-

119 Vgl. den ersten Teil von Eumaios' Antwort in Hom. *Od.* 17.312–317 „καὶ λίην ἀνδρός γε κύων ὅδε τῆλε θανόντος | εἰ τοιούσδ' εἴη ἡμὲν δέμας ἡδὲ καὶ ἔργα, | οἷόν μιν Τροίηνδε κιὼν κατέλειπεν Ὀδυσσεύς, | αἰψὰ κε θηήσαιο ἰδὼν ταχυστήτα καὶ ἀλκίην. | οὐ μὲν γάρ τι φύγεσκε βαθείης βένθεσιν ὕλης | κνώδαλον, ὅττι διοίτο· καὶ ἔχνεσι γὰρ περιήδη. ...“ Bei der späteren Jagdbeute des Argos, dem Wild in den Tiefen des Gehölzes (V. 316 f.), handelt es sich offenbar um größere Tiere als diejenigen, die er als junger Hund zu erlegen half (vgl. V. 295).

120 Ein Distanzverhältnis zwischen Lydia und Argos konstruiert Martial also keineswegs deshalb, weil Argos in seinem ganzen Hundeleben nicht über die von Odysseus angelegten Qualitätsmerkmale eines guten Jagdhundes verfügt hätte. Vielmehr liegt das Anrührende der Argos-Geschichte darin, dass Odysseus den selbst aufgezogenen Hund nicht in seiner ἀκμή hat erleben können. Lydia hingegen starb bei der Jagd mit Dexter auf dem Höhepunkt ihrer Fähigkeiten im Kampf mit einem übermächtigen Gegner.

121 Vgl. Hom. *Od.* 10.156–182 (Hirschjagd auf Aiaia) und 19.428–466 (jugendliche Eberjagd am Par-nass). S. o. Seite 170, Anm. 37 und Seite 175, Anm. 53.

chen Hinsicht überlegen: Odysseus, der zuvor bei der Wiederbegegnung mit Argos noch weint (ἀπομόρξατο δάκρυ; Hom. *Od.* 17.304), trauert nicht um den Tod des Hundes. Vielmehr klafft in dieser Hinsicht eine Leerstelle im voranschreitenden epischen Narrativ.¹²² Der Tod des Argos und die ausbleibende Reaktion auf ihn scheint dabei insofern umso schwerer zu wiegen, als Homer ihn als Tod eines Heroen inszeniert. So kann DEJONG in ihrem Kommentar zur Stelle zeigen, dass Homer Argos vermenschlicht und heroisiert, denn er legt ihm einen Namen bei, stellt ihn ausführlich vor und vor allem lehnt er die Beschreibung von Argos' Tod an einen Formelvers an, der sonst nur Heroen in der *Ilias* vorbehalten ist.¹²³

Eine emotionale Reaktion Dexters auf Lydias Tod ist in Mart. 11.69 auf den ersten Blick zwar genauso wenig festzustellen wie bei Odysseus, doch der Heros kann als Modell dafür gelesen werden, dass auch Dexter in Anbetracht der letzten Treuebekundung seiner Jagdhündin aus Rührung weinen sollte. Während der letzte Beweis der Treue des Argos die Wiedererkennung seines Herrn Odysseus ist, ist Lydias ultimativer Treuebeweis für Dexter ihr heroischer Tod bei der gemeinsamen Jagd. Über einen solchen Analogieschluss hinaus kann man allerdings auch das vorliegende Epigramm selbst, das sich – wie oben erörtert – als potentiell auf einem Grabmal einsetzbare Inschrift stilisiert, als einen Indikator bzw. als ein Substitut für das Weinen Dexters lesen. Eine solche Lektüre ist möglich, weil Grabmonumente und Grabinschriften Medien einer Erinnerungsstiftung für verstorbene Angehörige sind, die auf der Trauer und *pietas* der Hinterbliebenen beruhen.¹²⁴ Als sepulkrale Erinnerungsmedien haben Grab und Grabinschrift demnach einen mehrfachen Verweischarakter: Einerseits verweisen sie auf eine verstorbene Person. Doch andererseits verweisen sie auch auf den Personenkreis, der das Grab eingerichtet hat bzw. die Erinnerungsstiftung für die verstorbene Person veranlasst hat. Die Konstruktion von Mart. 11.69 als Grabinschrift setzt also einen trauernden Angehörigen voraus. Dexter ist demnach automatisch als um Lydia trauernder Hundehalter in den Text eingeschrieben – darin lässt sich ein Surplus gegenüber dem aufgerufenen epischen Modell verbuchen, in

122 Eumaios betritt unmittelbar nach dem Gespräch mit dem als Bettler getarnten Odysseus den Palast (Hom. *Od.* 17.324 f.), darauf folgt direkt der Tod des Argos (V. 17.326 f.) und darauf wiederum ein neuer Abschnitt der Erzählung, eine Szene im Palast, in der Telemachos Eumaios empfängt (V. 17.328–335). In der Zwischenzeit erfahren wir nichts über Odysseus. Aus der Tatsache, dass er erst in Hom. *Od.* 17.336 das Megaron seines Palastes betritt, müssen wir aber schließen, dass er in der wohl kurzen Zwischenzeit alleine vor dem Palast beim sterbenden Argos ist. Eine durchaus anzunehmende emotionale Reaktion des Heros auf den Tod seines Hundes ist in der *Odyssee* also ausgeblendet.

123 Vgl. DE JONG 2001, 421, mit Verweis auf die formelhafte Todesbeschreibung τὸν δὲ κατ' ὅσσε | ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταῖη in Hom. *Il.* 5.82 f. (Hypsenor, getötet von Eurypylos); 16.333 f. (Kleobulos, getötet von Menoitos); 20.476 f. (Echeklos, getötet von Achill). Vgl. dazu den Tod des Argos: Ἄργον δ' αὖ κατὰ μοῖρ' ἔλαβεν μέλανος θανάτοιο (Hom. *Od.* 17.326).

124 Zum Aspekt der *pietas* im Kontext der Stiftung von *memoria* für Verstorbene in der Silve 2.3 s. o. Seite 62, Anm. 132.

dem der Tod des Hundes Argos zu keiner ersichtlichen Reaktion des Heros Odysseus führt.

Zum Abschluss der Fragestellung, welche Funktionen Martials Rekurs auf Homer erfüllt, soll nun die gegenseitige symbolische Repräsentation von Hund und Herr betrachtet werden, die in der Argos-Episode angelegt ist. Die Verwahrlosung und der Parasitenbefall von Argos sowie sein unmittelbar nach dem Gespräch von Eumaios und Odysseus eintretender Tod (Hom. *Od.* 17.326 f.) ließe sich auch ohne eine weitergehende Markierung als Parabel dafür deuten, dass auch der Hof des Odysseus durch das Treiben der Freier in seiner sittlichen und materiellen Integrität kurz vor dem Kollaps steht.¹²⁵ Doch die Auffassung des Hundes als symbolischer Indikator für den Zustand des Palastes motiviert Homer zusätzlich noch durch zwei weitere Faktoren. Erstens stellt Eumaios in seiner Figurenrede eine unmittelbare gedankliche Verbindung zwischen dem Zustand von Hund und *οἶκος* her: Nach dem Verschwinden des Odysseus habe sich niemand mehr um den Hund gekümmert, und wenn der Herr nicht mehr nach dem Rechten sehe, dann verfielen auch die Sitten der Dienerschaft (Hom. *Od.* 17.319–321).¹²⁶ Zweitens ist das Motiv des vor dem Haus wachenden Hundes, der Rückschlüsse auf seinen Halter, auf dessen Haushalt und auf bevorstehende Situationen gibt, in der *Odyssee* kein Einzelfall. Vielmehr lässt sich dieses in der Sekundärliteratur als „Wachhund-Motiv“ bezeichnete Konzept vor der Argos-Episode noch an mehreren anderen Stellen beobachten: So verweisen z. B. die von Hephaistos gefertigten, unsterblichen goldenen und silbernen Hunde vor dem Palast des Alkinoos auf den Wohlstand und die Stabilität des idealisiert dargestellten Phaiakenstaates (Hom. *Od.* 7.91–94).¹²⁷

In der Argos-Episode lässt sich das Wachhund-Motiv besonders konsequent ausdeuten, denn es beschränkt sich nicht allein auf die Analogie zwischen dem jeweils schlechten Zustand des vernachlässigten Hundes, des als Bettler getarnten Heros und des abgewirtschafteten Palastes. So zeigt ROSE signifikante Parallelen zwischen den einstigen ἀρεταί des Hundes und denjenigen des Odysseus auf, denn beide sind bzw. waren schnell und stark, beide verfügen über einen ausgeprägten Spürsinn und auf den alten Argos lässt sich sogar Odysseus' Epitheton πολὺτλας anwenden.¹²⁸ In

¹²⁵ Vgl. DE JONG 2001, 421.

¹²⁶ Eumaios beendet seine Rede mit der Gnome, dass Zeus mit seiner Versklavung auch die Tugend des Menschen halbiert habe: ἤμισυ γάρ τ' ἀρετῆς ἀποαίνονται εὐρύοπα Ζεὺς | ἀνέρος, εὖτ' ἂν μιν κατὰ δούλιον ἤμαρ ἔλθῃσιν (Hom. *Od.* 17.322 f.).

¹²⁷ Vgl. DE JONG 2001, 177 mit weiterführender Literatur zum Wachhund-Motiv und Verweis auf Hom. *Od.* 10.212–219 (die in Löwen und Wölfe verwandelten Menschen vor Kirkes Haus, die sich wie zahme Hunde verhalten) sowie Hom. *Od.* 14.29–36, 16.4 f. u. 16.162 f. (Wachhunde des Eumaios). Vgl. zu den genannten Stellen auch BECK 1991, 160 f., der sie als „dog-household-master groups“ bezeichnet und ebd. 162 vom Prinzip einer „dog-house-master analogy“ spricht. Vgl. zum Wachhund-Motiv in der Argos-Episode neben den genannten Beiträgen auch ROSE 1979 und SCODEL 2005.

¹²⁸ Vgl. ROSE 1979, 222 f.

Verbindung mit der oben erwähnten, vermenschlichenden namentlichen Vorstellung des Hundes und der ihm beigelegten heroisierenden Todesformel lässt sich der Hund also als Heros lesen. Doch zugleich zeigt ROSE anhand des Hundegleichnisses in Hom. *Od.* 20.13–16, in dem Odysseus des Nachts das „Herz bellt“ (κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει) und nach dem er selbst die Rolle des Wachhundes über seinen eigenen οἶκος einnimmt, dass auch der Heros als Hund zu lesen ist.¹²⁹

Wenn man nun das homerische Wachhund-Motiv von der Argos-Episode auf Mart. 11.69 überträgt, wird noch deutlicher sichtbar, dass in Martials Hundepitaph eine Verschränkung von Hunde- und Halterlob vorliegt, in dem eine positive Aussage über einen vermenschlichten, heroisierten Hund mittelbar auch als eine positive Aussage über einen heroischen oder heroisierten Halter zu werten ist. Mit dem Rekurs auf die Argos-Episode legt Martial auch einen wesentlichen Mechanismus seiner enkomiasistischen Technik bzw. Poetik in Mart. 11.69 offen und verstärkt damit den Impuls, Lydia als symbolische Repräsentantin Dexters und seines Hausstandes zu lesen. Inwiefern sich Martials Auskünfte über Lydia symbolisch auf Dexter übertragen lassen, wird auf den folgenden Seiten untersucht.

5.2.2 *non potui fato nobiliore mori*: Heroisierung, Nobilitierung und Amphitheatralisierung von Lydia und Dexter

Martial lässt Lydia bereits in der ersten Hälfte des Epigramms durch den hyperbolischen Vergleich mit den mythischen Hunden Maira und Lailaps als edle, weil besonders treue und schnelle Hündin auftreten. In Übertragung auf Dexter kann man ihm ebenfalls die Tugend der *fides*, der Treue bzw. Redlichkeit, und eine gute körperliche Verfassung zuschreiben. In der zweiten Hälfte des Epigramms, in der Beschreibung von Lydias Tod im Kampf mit dem Eber, findet zusätzlich aber auch eine Heroisierung, Episierung und Nobilitierung Lydias statt, die sich ebenfalls wirkungsvoll auf Dexter übertragen lässt. Nachdem Martial mit Argos und Odysseus bereits zwei spezifisch epische, auf Lydia und Dexter gleichermaßen heroisierend wirkende *exempla* installiert hat, werden im Folgenden die Folie der kalydonischen und erymanthischen Jagd, die Motivik bzw. Lexik der Todesbeschreibung, die Bewertung von Lydias frühem Ableben als Heldentod und ihre ‚Veredelung‘ bzw. Nobilitierung zur gebildeten und sprechenden Hündin im Mittelpunkt stehen.

Wie bereits in Mart. 7.27 findet eine Heroisierung und Episierung auch in Mart. 11.69 im unmittelbaren Kontext der Beschreibung des Ebers statt, dessen Größe Martial erneut am absolut gesetzten mythischen Maßstab des kalydonischen Ebers bemisst, dem er zusätzlich allerdings noch den erymanthischen Eber zur Seite stellt (*quantus*

¹²⁹ Vgl. ROSE 1979, 229 f.

erat, Calydon, aut, Erymanthe, tuus; V. 10).¹³⁰ Bei beiden Tieren handelt es sich um die größten und zugleich auch gefährlichsten Eber im Mythos, die letztlich nur von den besten Jägern überwunden werden können, von Meleager und Herakles.¹³¹ Beide mythischen Folien führen zu einer wechselseitigen Heroisierung des Ebers und der Hündin Lydia: Der Eber ist so mächtig, dass ihn nur Jäger heroischen Formats besiegen können, und Lydia schreckt nicht davor zurück, sich auf den gefährlichen Kampf mit dem enormen Tier einzulassen. Martial heroisiert damit zugleich aber auch Dexter, indem er ihn mit Meleager und Herakles auf eine Stufe stellt. Vor dem Hintergrund dieser mythischen Rollenmodelle und zumal auch im Lichte von Mart. 7.27 lässt das Gedicht erwarten, dass Dexter den Eber, der Lydia ums Leben brachte, erlegte.

Martials Motiv- und Wortwahl in der Beschreibung von Lydias Tod „durch den blitzenden Hauer eines schäumenden Ebers“ (*fulmineo spumantis apri sum dente perempta*; V. 9) ruft verschiedene Prätexte auf, die zur Heroisierung des Tieres und derjenigen, die mit ihm kämpfen, erheblich beitragen. Dabei geht es um zwei zumal bei Ovid regelmäßig für Eber eingesetzte Motive und die mit ihnen zusammenhängenden Wortfelder – um das Blitzen und das Schäumen des Ebers aus dem Mund. Das Attribut *fulmineus*, ‚zum Blitz gehörig‘/‚zerstörerisch wie ein Blitz‘, wird im übertragenen, auf eine zerstörerische Kraft abzielenden Sinne vor allem im Kontext epischer Literatur für todbringende Waffen, für Hände, die Waffen führen, und für tödlich zuschlagende Heroen im Gefecht eingesetzt.¹³² Die Hauer des Ebers erscheinen vor diesem Hintergrund als tödliche Waffen, wie sie auch Heroen in epischen Texten führen, sodass nicht nur der Eber vermenschlicht und heroisiert wird, sondern auch der Kampf zwischen ihm und Lydia als episierter Kampf unter Heroen erscheint – und mit ihm auch der Kampf, den Dexter mit dem Tier geführt haben dürfte.¹³³

KAY führt die Bezeichnung des tödlichen Hauers als *dens fulmineus* auf Ovid zurück und nennt als Beispiele Ov. *ars* 2.374, Ov. *fast.* 2.232 und Ov. *met.* 10.550.¹³⁴ Die ersten beiden von KAY genannten Belege sind auch deshalb interessant für Mart.

130 Zur Verwendung des kalydonischen Ebers als größtmögliches Wildschwein und des erymanthischen Ebers als Tier, das Martial sonst in Kontexten aufruft, in denen es um die Tötung einer Vielzahl von Tieren durch einen herausragenden Jäger bzw. Gladiator geht s. o. Seite 170.

131 Vgl. zu diesen Mythen und zum Aspekt der Zivilisationsstiftung durch Helden wie Meleager, Herakles und Theseus oben Seite 168–171.

132 Vgl. *ThLL* 6.1.1532.7–10, 19 f., 27–29 mit Verweis auf Vergil, Lucan, Valerius Flaccus, Silius Italicus und Statius.

133 Eine solche Inszenierung von Jagd als Kampf unter Heroen ist, wie o. Seite 175 bereits festgestellt, typisch für Jagdszenen im antiken Epos.

134 Vgl. KAY 1985, 218 mit Verweis auf BÖMER 1958, 98 zu Ov. *fast.* 2.232. Vgl. im Wortlaut Ov. *ars* 2.373 f.: *sed neque fulvus aper media tam saevus in ira est, | fulmineo rabidos cum rotat ore canes*; Ov. *fast.* 2.231–234: *sicut aper longe silvis latratibus actus | fulmineo celeres dissipat ore canes, | mox tamen ipse perit, sic non moriuntur inulti, | volneraque alterna dantque feruntque manu*; Ov. *met.* 10.550: *fulmen habent acres et aduncis dentibus apri*.

11.69, weil in ihnen wütende Eber Jagdhunde angreifen.¹³⁵ Es handelt sich dabei zwar nicht um epische Textstellen, aber doch um typisch homerische Tiergleichnisse.¹³⁶ GROSSARDT wiederum spricht bei der „gewagten Junktur“ von einer Übernahme von Phaedr. 1.21.5, wo ein Löwe unter anderem von einem Eber getötet wird, und einer gleichzeitigen Umbildung von Ovids Beschreibung des kalydonischen Ebers in Ov. met. 8.288 f.¹³⁷ Mit der expliziten Erwähnung des kalydonischen Ebers im Vers unmittelbar nach der Beschreibung von Lydias tödlicher Verwundung aktiviert Martial also einschlägige Lektüreerfahrungen und motiviert seine Leserschaft dazu, Bezüge zu solchen Prätexten herzustellen, die sich ebenfalls mit der kalydonischen Jagd befassen.

Mit Blick auf Ovids *Metamorphosen* gewinnt die Hypothese eines konkreten intertextuellen Rekurses auf bekannte Fassungen der kalydonischen Jagd dadurch an Plausibilität, dass in Ov. met. 8.287–289, einem Auszug aus der ersten Vorstellung des Ebers¹³⁸, nicht nur das Motiv der Hauer und des Blitzes, sondern zugleich auch dasjenige des Schäumens auftritt, das bei Martial in der Bezeichnung des Ebers als *spumans* (V. 9) greifbar ist:

*fervida cum rauco latos stridore per armos
spuma fluit, dentes aequantur dentibus Indis;
fulmen ab ore venit, frondes adflatibus ardent.*

Grunzt er rau, dann fließt ihm *kochender* Geifer über die breiten Schultern. Seine *Hauer* gleichen den *Zähnen* indischer Elefanten, *Blitze* schießen aus seinem Rachen, und das Laub verbrennt sein Gluthauch.¹³⁹

Ov. met. 8.287–289

Auf das Schäumen des Ebers – ein Motiv, das auch bei Vergil greifbar ist¹⁴⁰ – kommt Ovid im Laufe seiner plastischen Inszenierung der kalydonischen Jagd nochmals zurück – genauso wie auf das Blitzen des Ebers und auf seine Hauer.¹⁴¹ Martials kom-

135 Dass bei Ovid an den besagten Stellen jeweils auch Jagdhunde auftreten, erwähnt KAY 1985, 218 allerdings nicht. Beide Textstellen sind Gleichnisse für aufbrausende Wut. Während in Ov. ars 2.374 ein Eber mit einem „Maul, zerstörerisch wie ein Blitz“ (*os fulmineum*) Hunde umherschleudert, wird in Ov. fast. 2.232 ebenfalls eine Meute durch ein „Maul, zerstörerisch wie ein Blitz“ zersprengt, doch die Hunde rächen sich danach für die tödliche Attacke des Ebers, in dem sie ihn als Kollektiv doch noch zur Strecke bringen.

136 Vgl. JANKA 1997, 292 f. zu Ov. ars 2.374, der als Beispiel das Ebergleichnis für Idomeneus in Hom. Il. 13.471–475 anführt. Zu ergänzen wäre außerdem das Ebergleichnis für Odysseus und Diomedes in Hom. Il. 11.324 f. In beiden Fällen greifen wütende Eber Hunde an oder bereiten einen Angriff vor.

137 Vgl. GROSSARDT 2001, 175. Vgl. außerdem ThLL 6.1.1532.15 f. mit Verweis auf Stat. Theb. 6.868.

138 Die Vorgeschichte und Vorstellung des Ebers umfasst Ov. met. 8.279–302.

139 *Metamorphosen*-Übersetzungen hier und im Folgenden nach FINK 2004.

140 Vgl. Verg. Aen. 1.324: *spumantis apri*.

141 *spuma* tritt auf in Ov. met. 8.288 u. 417; *dens* in 8.288, 400 u. 429; *fulmen* in 8.289 u. 355.

ihm in starker Hand die Jagdspieße mit den breiten, blinkenden Eisenspitzen entgegen. *Er stürzt daher und zerreißt die Hunde, sobald sich einer seinem wütenden Ansturm stellt, und zerstreut durch Seitenhiebe die Kläffer.*

Ov. met. 8.338–344

Gleichsam als Auftakt der Jagd fährt der Eber, als er sich den Jägern zum ersten Mal zeigt, wie ein Blitz mitten in seine versammelten Feinde und zersprengt die Hundemeute. Bemerkenswert ist dabei, dass Ovid in dieser Szene zwei Motive präsentiert, die er auch in den beiden oben angeführten Ebergleichnissen Ov. *ars* 2.374 und Ov. *fast.* 2.232 verknüpft: Erstens das Motiv des Blitzes, das hier allerdings auf den gesamten Eber bezogen und nicht nur auf sein Maul bzw. seine Hauer beschränkt ist, und zweitens den Angriff auf Jagdhunde. Mit dem Gleichnis aus den *Fasten* bestehen zudem zwei lexikalische Parallelen in der Bezeichnung der Hunde als Kläffer, *latrantes* (Ov. *fast.* 2.231; met. 8.344), und im auch militärisch konnotierten Verb *dissipare* (Ov. *fast.* 2.232; met. 8.344), ‚zersprengen‘.¹⁴³ In der *Fasten*-Stelle resultiert ein solcher mit *dissipare* bezeichneter Angriff im Tod von Hunden (*non moriuntur inulti*; Ov. *fast.* 2.233) und davon ist auch in der zitierten Passage aus der kalydonischen Jagd auszugehen. Das einleitende Motiv der bei der Jagd getöteten Hunde greift Ovid später in einer Ringkomposition wieder auf, denn unmittelbar vor Meleagers Triumph lässt er Jason im Tumult den kalydonischen Eber mit einem Speiß verfehlen und stattdessen einen Hund treffen, der unverdientermaßen, wie ein Krieger im Kampf von der Waffe durchbohrt, stirbt.¹⁴⁴

Mit dem Rekurs auf Vokabular und Motive aus Ovids Erzählung der kalydonischen Jagd knüpft Martial auf kleinstem Raum an einen Erfahrungshorizont an, der eine Fülle an plastischen, nach dem Vorbild epischer Heroenkämpfe gestalteten Bildern zur kalydonischen Jagd bereithält. Diesen Bildvorrat kann die Leserschaft ohne weiteres auf Lydias und Dexters Kampf mit dem Eber in Mart. 11.69 übertragen. Martial staffiert Dexters Jagd also wie bereits in Mart. 7.27 intertextuell mit einem als bekannt vorauszusetzenden epischen Prätext aus, ohne selbst eine ausführliche epische Erzählung des Kampfes mit dem Eber geben zu müssen.¹⁴⁵

Mit dem Amphitheater aktiviert Martial gleich zu Beginn des Epigramms allerdings noch einen weiteren Erfahrungshorizont, der einen immensen Bildvorrat für die Imagination von Lydias tödlichem Kampf bereithält. Lydia ist im Kontext des Amphitheaters aufgezogen worden (*Amphitheatrales inter nutrita magistros*; V. 1), in dem es auch *venationes* gab, bei denen Hunde auftraten und Wildschweine erlegt

¹⁴³ Vgl. zur Ähnlichkeit der beiden Passagen BÖMER 1977, 124. Zu *dissipare* als militärischem *terminus technicus* vgl. ThLL 5 1 1490.54–77.

¹⁴⁴ Vgl. Ov. met. 8.411–413: *misit et Aesonides iaculum, quod casus ab illo | vertit in inmeriti fatum latrantis et inter | ilia coniectum tellure per ilia fixum est.*

¹⁴⁵ S. o. Seite 194.

wurden.¹⁴⁶ In seiner epigrammatischen Repräsentation von *venationes* nimmt Martial für Carpophorus, dem Paradebeispiel des siegreichen Gladiators, eine strukturell ganz ähnliche hyperbolische Rollenkonstruktion vor wie bei Dexter und Lydia: In Mart. *sp.* 7 (15) überbietet der Gladiator die Folie von Meleagers Sieg über den kalydonischen Eber, weil er besonders große Exemplare von wesentlich gefährlicheren Tieren erlegte, einen Bären, einen Löwen und einen Panther. In Mart. *sp.* 32 (28, *prius* 27) übertrumpft Carpophorus, indem er alleine zwanzig wilde Tiere bei einer einzigen *venatio* erlegte, gleich mehrere der berühmtesten Heroen, die durch das Töten von gefährlichen Tieren und Monstern Sicherheit und Zivilisation stiften, nämlich Herkules, Theseus, Perseus, Belerophon und Jason. Das Beispiel des Carpophorus zeigt also, dass das hyperbolisch mythisierende und zugleich heroisierende Sprechen über die Jagd auf gefährliche Tiere – das in Mart. 11.69 mit dem kombinierten Rekurs auf den kalydonischen und den erymanthischen Eber ganz offensichtlich gegeben ist – bei Martial insbesondere auch mit dem Amphitheater assoziiert ist.¹⁴⁷ Gleichzeitig liefert Martial auch Anhaltspunkte dafür, dass das Geschehen in der Arena nicht nur in seiner epigrammatischen Repräsentation mythisierend überhöht wird. Vielmehr sind die Darbietungen offenbar regelmäßig bereits in der Arena als *re-enactments* historischer und zumal auch mythischer Begebenheiten inszeniert worden.¹⁴⁸ Diese Praxis bringt Martial in *sp.* 6 (5), das ein *re-enactment* der Vereinigung Pasiphaes mit dem kretischen Stier behandelt, auf folgende, an den Kaiser gerichtete Formel: *quidquid fama canit, praestat harena tibi* (Mart. *sp.* 6(5).4). Insgesamt ist mit Blick auf das Amphitheater davon auszugehen, dass Martials zeitgenössische Leserschaft nicht nur auf literarisch vermittelte Vorstellungen und Bilderwelten zur Jagd zurückgreifen konnte, sondern im Amphitheater neben anderen Darbietungen auch spektakulären *venationes* mit einheimischen und exotischen Tieren beiwohnte.

Durch den doppelten Rekurs auf literarische und amphitheatrale Lese- bzw. Sehgewohnheiten lässt Martial seine Leserschaft in Mart. 11.69 gleichsam an einer epigrammatischen *venatio* teilhaben, in der Lydia und indirekt auch Dexter als Hauptakteure auftreten. Auf eine epische Schilderung des Jagdgeschehens kann der Dichter dabei verzichten und inszeniert dabei für ein großes, lesendes Publikum – gleichsam als epigrammatischer Spielegeber – dennoch einen spektakulären Kampf zwischen Lydia und dem Eber. Damit führt Martial Lydia, die als Jagdhündin in einem privaten Haushalt diente, im Wege des Epigramms ihrer ursprünglichen Bestimmung als fürs

146 Vgl. zu Hunden in der Arena Mart. *sp.* 33 (29, *prius* 30) sowie Mart. 1.22.5, 1.48.7, 4.35.3 u. 4.74.4. Zu Ebern in der Arena vgl. Mart. 1.43.12 (s. o. Seite 182) u. 1.104.6 f.

147 Das Motiv der Überbietung des Herkules – allerdings ohne die Beschränkung auf das Bezwingen von (Un-)Tieren, sondern auf den gesamten Dodekathlos bezogen – setzt Martial in Mart. 5.65, 9.64, 9.65 und 9.101 auch in der Panegyrik für Domitian ein.

148 Mythische *re-enactments* präsentieren Mart. *sp.* 6 (5) [Pasiphae]; 8 (6 b) [weiblicher Herkules]; 9 (7) [Bestrafung eines Prometheus]; 10 (8) [Daidalos]; 24 (21) [Orpheus]; 25 (21 b) [Orpheus und Eurydice]; 28 u. 29 (25 u. 25 b) [Leander]; 30 (26) [Nereiden]. Vgl. dazu COLEMAN 1990.

Amphitheater aufgezogene Hündin zu: Im Epigrammbuch wird ihr letzter Kampf zu einem öffentlichen Ereignis. Dexters Fähigkeiten als Freizeitjäger erwecken dementsprechend den Anschein, an die Könnerschaft professioneller Jäger im Amphitheater heranzureichen, und werden, vermittelt durch Lydia, ebenfalls einem breiten Publikum vor Augen geführt.

Dass die Eberjagd für Hunde und auch Menschen mit erheblichen Risiken für Leib und Leben verbunden ist, dürfte vor dem Hintergrund von Texten wie Ovids kalydonischer Jagd und den *venationes* im Amphitheater der Erwartungshaltung von Martials Publikum entsprechen.¹⁴⁹ Lydias Niederlage gegen den übermächtig groß und wehrhaft dargestellten Gegner erscheint dabei nicht als ehrenrührig, denn in der Literatur werden nicht nur Hunde von Heroen, sondern teils auch Heroen selbst bei der Eberjagd verletzt bzw. getötet – man denke an den jungen Odysseus, an Adonis und die Toten bei der kalydonischen Jagd – und Ähnliches dürfte auch für die Arena gelten.¹⁵⁰ Lydias Bereitschaft, als Kämpferin das Leben zu lassen und einen frühen Tod dem unnützen Alter des Argos vorzuziehen – vgl. erneut die Wendungen *cito rapta* (V. 11) und *non me longa dies nec inutilis abstulit aetas* (V. 7) –, lässt sie als eine Hunde-Heroine voller *virtus* erscheinen. Wie auch Gladiatoren setzt Lydia also ähnliche Prioritäten wie beispielsweise Achill, der in seiner Lebenswahl ebenfalls lieber jung und ruhmreich im Kampf sterben möchte als ein langes, aber anonymes Leben zu führen.¹⁵¹

Den Status einer Hunde-Heroine fordert Lydia auch rein sprachlich mit der markanten, das Gedicht pointiert abschließenden Formulierung ein, dass sie keinen edleren Tod hätte sterben können (*non potui fato nobiliore mori*; V. 12). Das Adjektiv *nobilis*, ‚weit bekannt‘/‚ruhmvoll‘/‚edel‘/‚adlig‘ kann an dieser Stelle mehrdeutig aufgefasst werden. Die Aspekte des Ruhms und der Bekanntheit, auf die auch die Inszenierung von Lydias Tod als amphitheatralische *venatio* abzielt, werden unten nochmals aufzugreifen sein. Doch gerade vor dem Hintergrund der Vermenschlichung und Heroisierung der Hündin und im Lichte ihrer Rolle als Repräsentantin Dexters, der mit der Jagd einer typisch aristokratischen Freizeitbeschäftigung nachgeht, liegt es nahe, dass das Adjektiv *nobilis* für Lydia auch den Rang einer aristokratischen Hündin beansprucht. Die *nobilitas*, also ihr Rang als heroische Hunde-Aristokratin, beruht allerdings nicht allein auf ihrer *virtus* im Kampf mit dem Eber. Vielmehr hebt Lydia sich vom durchschnittlichen Hund in erster Linie durch ihre Bildung und Eloquenz ab, also durch Schlüsselmerkmale aristokratischer Gesinnung und Erziehung,

¹⁴⁹ Vgl. für weitere literarische Belege für verletzte Hunde auch Hylaeus, einen Hund aus der Meute des Aktaion: *Hylaeusque ferox nuper percussus ab apro* (Ov met. 3.213). GROSSARDT 2001, 206 verweist auf den – allerdings ins 2. Jh. n. Chr. datierenden – Pollux, der in Poll. 5.45 von Aura, einer Hündin Atalantes, berichtet, die vom kalydonischen Eber getötet und mit einem Grabmal bestattet wurde.

¹⁵⁰ Zu den Toten bei der kalydonischen Jagd vgl. o. Seite 169, Anm. 31 u. Seite 170, Anm. 37.

¹⁵¹ Vgl. zu Achills Lebenswahl ausführlich HARBACH 2010, 8–22.

die Heroen des Mythos genauso auszeichnet wie die Mitglieder der griechischen und römischen Oberschichten. Martial ‚veredelt‘ die Hündin also, indem er ihr im Medium des Tiergrabepigramms die Fähigkeit zu Sprechen verleiht und sie dabei mit einer profunden Kenntnis von Mythos und Literatur ausstattet: Lydia – hinter deren Maske Martial spricht – greift souverän auf Homer, Ovid sowie auf diverse mythische Erzählungen zurück und spricht in geschliffenen elegischen Distichen. Diese Ostentation von Bildung und Kultiviertheit führt im Vergleich zur bloßen Heroisierung, wie sie – nach epischem Vorbild – ja auch bei den Ebern in Mart. 7.27 und 11.69 zu beobachten war, zu einer nochmals zugespitzten Vermenschlichung der Hündin.¹⁵² Martials Konstruktion eines menschlichen Sozialstatus für die wie ein Mensch sprechende Hündin Lydia fügt sich dabei nahtlos in die Gestaltung von Mart. 11.69 als Grabepigramm ein, das sich formal stark an römischen Grabinschriften für Menschen orientiert, denn solche Inschriften geben regelmäßig Auskunft über den gesellschaftlichen Status von Verstorbenen.¹⁵³

Lydias Darstellung als aristokratische Hunde-Heroine, die den Heldentod stirbt, wirkt – ganz im Sinne des homerischen Wachhund-Motivs – auch für Dexter heroisierend und distinguierend: Nicht nur Hunde, sondern auch die Jäger, die die Hunde anführen, sind immer der Gefahr ausgesetzt, bei der Jagd tödlich von einem Eber verwundet zu werden.¹⁵⁴ Dies gilt zumal deshalb, weil Eber üblicherweise im Nahkampf mit einem Jagdspeer und nicht mit Fernwaffen erlegt wurden – man denke an Dexters glänzenden Speiß in Mart. 7.27.3.¹⁵⁵ Dass die Jagd für den aristokratischen Römer eine Möglichkeit ist, im *otium* seine *virtus* in Szene zu setzen, ließ sich bereits mit Blick auf Mart. 7.27 herausarbeiten.¹⁵⁶ Lydia verrät zudem, dass Dexter nicht nur ein begeisterter Jäger, sondern – wie ebenfalls schon in Mart. 7.27 zu erkennen war – auch ein Freund und Kenner gehobener Literatur ist. Dexters *nobilitas* zeichnet sich also wie

¹⁵² Im Ansatz lässt sich eine solche Vermenschlichung auch in Mart. 1.109, einem epigrammatischen Porträt eines Schoßhündchens, einer *catella*, beobachten. Issa, Publius' verhätschelte *catella*, stellt einen völligen Gegenentwurf zur *venatrix* Lydia dar, und kann einem Jäger wie Dexter und auch den Kriterien eines Odysseus nicht genügen. Doch Martial spart nicht an der Vermenschlichung des Tieres: Issa erweckt beim Jaulen den Eindruck, zu sprechen (*hanc ... loqui putabis*; Mart. 1.109.6), sie ist einfühlsam und sie ist so stubenrein, dass Martial sie mit einem keuschen Mädchen vergleicht – vgl. *castae tantus inest pudor catellae* (Mart. 1.109.14) und *tenera puella* (Mart. 1.109.16) –, für das man keinen würdigen Geliebten finden kann. Der eklatante Unterschied zwischen Issa und Lydia ist nicht nur, dass Martial Issa als keusches Mädchen und Lydia als zum äußersten entschlossene Kämpferin inszeniert, sondern dass Lydias Vermenschlichung noch wesentlich weiter geht: Lydia erweckt nicht nur den Anschein, als würde sie beim Jaulen sprechen, Lydia tritt als Sprecherin von Mart. 11.69, also als tatsächlich sprechende Hündin auf.

¹⁵³ Vgl. HENRIKSEN 2006, 359 f.

¹⁵⁴ Vgl. Xen. *Cyn.* 10.21 zur Eberjagd: ἀποθνήσκουσι δὲ κύνες πολλαὶ ἐν τῇ τοιαύτῃ θήρᾳ καὶ αὐτοὶ οἱ κυνηγῆται κινδυνεύουσιν.

¹⁵⁵ Zur Technik der Eberjagd s. o. Seite 176.

¹⁵⁶ S. o. Seite 176–178.

diejenige Lydias durch das Zusammenspiel verschiedener Tugenden aus: Durch *virtus* im Kampf bzw. bei der Jagd, durch Kultiviertheit und Bildung und auch durch *fides* im Kontext zwischenmenschlicher Beziehungen wie z. B. Freundschaften. Insgesamt steht Lydia in Mart. 11.69 und somit auch das Epigramm also als Symbol für Dexters Status als *nobilis*, sodass man bei ihr wie zuvor beim Eber in Mart. 7.27 ganz wörtlich von einem prestigeträchtigen Statussymbol sprechen kann.

5.2.3 Bestattung im Buch statt am Himmel: Trauer, Trost und Erinnerung in Mart. 11.69

Zum Abschluss der Interpretation von Mart. 11.69 soll nun die Frage im Mittelpunkt stehen, inwiefern Martials Gedicht die Funktion von Grabepigrammen bzw. Grabinschriften als Medien von Trauer, Trost und Erinnerung erfüllt. Diese Frage stellt sich zumal im Lichte der drei mythischen Hunde-*exempla* Maira, Lailaps und Argos, zu denen Lydia in einem explizit kompetitiven bzw. distanzierten Verhältnis steht, wie die verneinten Aussagen *qui non mallet habere* und *non me abstulit* in den Versen 4–8 verdeutlichen. Alle drei mythischen Hunde sind nicht allein *exempla* für bestimmte Tugenden – und im Falle von Argos auch für den Verlust solcher Tugenden durch Vernachlässigung –, sondern sie sind auch *exempla* für Hunde, die sterben und auf deren Tod in unterschiedlicher Weise reagiert wird. So ließ sich oben bereits feststellen, dass eine Reaktion des Odysseus auf den Tod des Argos ausbleibt, während Mart. 11.69 als Grabepigramm impliziert, dass Dexter um Lydia trauert. Im Gegensatz zur homerischen Argos-Episode zeigen Maira und Lailaps exemplarisch, dass der Mythos über manche Hunde durchaus zu berichten weiß, wie nach ihrem Tod mit ihnen verfahren wurde:¹⁵⁷ Beide sind in Anerkennung besonderer Leistungen von einer Gottheit unter die Sterne versetzt worden.¹⁵⁸

Bei Maira wird mit dem Katasterismos ihre besondere Treue belohnt: Sie war die Hündin von Erigone, der Tochter des Ikarios, der die Bauern von Attika im Auftrag des Dionysos mit dem Wein vertraut machte. Da diese die berauschende Wirkung des Weins für Anzeichen einer Vergiftung durch Ikarios hielten, töteten sie ihn. Maira führte Erigone zum erschlagenen Ikarios und wick ihn, nachdem diese sich aus Trauer um den Vater erhängte, so lange nicht von der Seite, bis sie schließlich selber starb

¹⁵⁷ Vgl. nochmals Poll. 5.45 (s. o. Seite 212, Anm. 149)

¹⁵⁸ Vgl. zu antiken Sternbildern und den zugehörigen Sagen GUNDEL 1929, insbes. 2434–2439; zur Rolle herrschaftlicher Repräsentation durch Astronomie, Astrologie und Katasterismos in der Späten Republik und frühen Kaiserzeit DOMENICUCCI 1996.

und gemeinsam mit Ikarios und Erigone von Zeus oder Dionysos unter die Sterne versetzt wurde.¹⁵⁹

Lailaps, der Jagdhund des Kephalos, wurde – zumindest einer bestimmten Mythenversion zufolge – nach seiner Jagd auf den teumessischen Fuchs unter die Sterne versetzt.¹⁶⁰ In Übereinstimmung mit seinem sprechenden Namen ‚Sturmwind‘ kann er als einer der schnellsten, wenn nicht gar als der schnellste Jagdhund im antiken Mythos gelten; doch der gegen Theben gesandte, Tiere und Menschen fressende Fuchs war so schnell, dass er selbst von Lailaps nicht überwältigt werden konnte.¹⁶¹ In der Konsequenz zog sich die Jagd deshalb ohne Ergebnis in die Länge. Während dieses Patt in anderen Versionen, z. B. in Ov. *met.* 7.759–793, so aufgelöst wird, dass beide Tiere durch göttliche Einwirkung im vollen Lauf versteinert werden, gibt es ab hellenistischer Zeit eine Mythenversion, die die unentschiedene Jagd mit einem Katasterismos des Lailaps durch Zeus auflöst.¹⁶² Mit der bemerkenswerten Formulierung, dass Lailaps seinem Herrn ebenfalls zu den Sternen der lichtbringenden Göttin gefolgt

159 Vgl. zum Mythos SCHULTZ 1890–1894, 111 f., HEEG 1914, 973–975, POCHMARSKI 1986, KAY 1985, 217 u. a. mit Verweis auf Hyg. fab. 130, Apollod. 3.14.7, Hyg. astr. 2.4.2–5 und Eratosthenes’ nur fragmentarisch erhaltenes Epyllion *Erigone*. Die beiden Hygin-Abschnitte geben an, dass Ikarios als Sternbild Bootes, Erigone als Sternbild Jungfrau an den Himmel versetzt wurden. Für Maira ist die Lage weniger eindeutig: Ihr ist entweder der Kleine oder der große Hund, bzw. jeweils deren hellster Stern zuzuordnen (s. u. Seite 217, Anm. 169).

160 Vgl. für die literarischen Belege zum Mythos BÖMER 1976, 384 und FONTENROSE 1981 101, Anm. 23. Hephaistos schuf Lailaps aus Erz, ursprünglich für Zeus. Zu Kephalos gelangte der Hund über seine Gattin Prokris, die ihn je nach Mythenversion von König Minos bzw. von Diana auf Kreta erhalten habe (vgl. BÖMER 1976, 383 f.). Martials Bezeichnung des Lailaps als Hund von kretischem Geschlecht (*Dictaea ... de gente*; V. 5) kann deshalb einerseits als Hinweis auf die kretischen Vorbesitzer, andererseits aber auch als Zuordnung des Hundes zu einer bestimmten Zuchtform gelesen werden, wobei Jäger die kretischen Hunde besonders schätzten. Zur antiken Bewertung kretischer Jagdhunde vgl. KAY 1985, 217, u. a. mit Verweis auf AYMARD 1951, 246–251. Wie auch sonst im gesamten Epigramm 11.69 und auch in Mart. 7.27 nimmt Martial hier also einmal mehr eine gekonnte Verknüpfung von mythologischer Tradition auf der einen und weidmännischem Fachdiskurs auf der anderen Seite vor.

161 Vgl. für die vom Fuchs ausgehende Gefahr und für die Geschwindigkeit des Lailaps Ov. *met.* 7.763–768 u. 771–778.

162 Vgl. KAY 1985, 217 f., der zwar die Tradition der Verstirnung des Lailaps anspricht, aber nicht deutlich artikuliert, wie man sich bei Martial Lailaps’ Begleitung des Herrn in den Himmel nun genau vorstellen soll bzw. ob der Hund den Kephalos per Katasterismos oder anders begleitet. Entscheidend für diese Fragestellung ist die Auffassung bzw. der Bezug von *pariter* in V. 5. *ThLL* 10.1.284.77–285.8, zeigt mit Belegen ab Vergil, wie die komparative Kraft von *pariter* zu Gunsten eines adjunktiven Charakters bisweilen verblasst, sodass das Adverb auch wie *etiam*, *quoque* und *praeterea* eingesetzt werden kann. In diesem Sinne würde Martials Wendung in V. 5, wenn man sie auf Kephalos bezieht, also mitnichten bedeuten müssen, dass Lailaps auf die gleiche Weise wie Kephalos, sondern ebenfalls, aber auf andere Weise, nämlich per Katasterismos zu den Sternen gelangte. Eine zweite Möglichkeit wäre es, *pariter* nicht auf Kephalos, sondern auf Maira zu beziehen. Dann würde Lailaps, indem er unter die Sterne versetzt wird, seinem Herrn auf die gleiche Weise folgen wie Maira ihrer Herrin. Die wichtigsten antiken Belege für die Verstirnung des Hundes sind einerseits, ohne zwischenzeitliche

sei (*Cephalum ...secutus | luciferae pariter venit ad astra deae*; V. 5 f.), markiert Martial nicht nur, dass er auf die Version einer Versteinung des Hundes abzielt.¹⁶³ Vielmehr verknüpft er damit zwei sonst nicht unmittelbar zusammenhängende Elemente des Kephalos-Mythos: Den Katasterismos des Lailaps und die erotisch motivierte Entführung des Kephalos durch die Göttin Eos in den Himmel, bei der es sich nicht um einen Katasterismos handelt. Indem Martial simultan auf die teumessische Jagd und die Entführung des Kephalos verweist, zieht er Lailaps nicht nur als *exemplum* für besonders schnelle Hunde heran, sondern führt mit ihm auch das zuvor mit Maira evozierte *exemplum* ewiger Treue dank Versteinung fort. Erst durch seine Versetzung an den Sternenhimmel vermag Lailaps, seinem von Eos in den Himmel entrückten Herrn zu folgen und somit dauerhaft in dessen Nähe zu sein – ein Treuebeweis, der ihm in versteinelter Form nicht möglich wäre.

Doch die Leistung der Versteinung von Maira und Lailaps besteht nicht nur darin, dass sie ihrer Herrin bzw. ihrem Herrn auch nach dem Tode noch folgen und nahe sein können. Ihre Sternzeichen sind, wenn denn nicht als Grabmäler im gewöhnlichen Sinne, so doch als Denkmäler zu verstehen, die an ihren Tod bzw. an das Ende ihres Lebens auf Erden erinnern.¹⁶⁴ Wenn ihr Sternbild am Himmel steht und die Sicht es zulässt, sind die beiden Hunde für jeden Menschen sichtbar. Sternbilder sind also spektakuläre Denkmäler mit enormer Sichtbarkeit und Reichweite.

Martials Epigrammbuch mag als Erinnerungsraum zwar weniger exklusiv sein als der Sternenhimmel mit seinen über mythologische Aitiologien erklärten Sternbildern.¹⁶⁵ Doch weil seine Epigramme laut Martial, wie in Abschnitt 5.1.4 bereits mit Blick auf Mart. 7.27 besprochen, überall gelesen werden, kann er für sich beanspruchen, nicht nur für Mart. 11.69, das literarische Denkmal für Lydia, sondern insgesamt für seine Gegenstände, Adressaten und auch sich selbst eine Öffentlichkeit und

Versteinierung des Hundes, Eratosth. 1.33.1–10 (ed. OLIVIERI) und andererseits Hyg. *astr.* 2.35, bei dem Lailaps zwischenzeitlich versteinert wird.

163 Dies legt nicht nur die Richtungs- bzw. Zielangabe *ad astra* sondern auch der unmittelbar zuvor ins Feld geführte Katasterismos der Maira nahe.

164 Während Erigone in den angeführten Belegstellen stirbt, ist beim von Hephaistos geschaffenen Lailaps nicht klar, ob er stirbt, oder überhaupt sterben kann. Zumindest bei Eratosthenes, der den Hund ohne Umweg über eine Versteinung, wie sie bei Ovid oder Hygin überliefert ist, direkt aus der Jagd heraus aus den Himmel versetzt wissen will, muss dies offen bleiben.

165 Anders als Statius in *silv.* 2.3 wählt Martial nicht den Weg, selbst eine Aitiologie zu entwickeln, mit der ein Dichter durch eine poetische Legitimation den Gegenstand des Gedichtes in einen exklusiven Erinnerungsraum einschreiben könnte. Ein prominentes Beispiel für die Einschreibung in den Sternenhimmel ist die Locke der Berenike. An diesem Fall lässt sich exemplarisch erfassen, dass ein Katasterismos ein erhebliches symbolisches Kapital generieren kann: Die Versteinung der *coma Berenices* ist zumal auch als Akt hellenistischer Herrschaftsrepräsentation zu verstehen, der zeigt, dass die Einflussphäre der ptolemäischen Dynastie bis in den Himmel reicht. Vgl. zur Geschichte und zur dynastisch-ideologischen Dimension der *coma Berenices* ausführlich VAN OPPEN DE RUITER 2015, 71–115.

mithin eine weitreichende Sichtbarkeit zu generieren. Darüber hinaus vermag das Epigramm aber auch eine Nähe zwischen Hündin und Herr herzustellen. Erstens imaginiert das Gedicht Lydia nicht als vereinzelte Hündin, sondern evoziert gerade im Lichte der mythischen Gespanne Maira, Ikarios und Erigone, Kephalos und Lailaps sowie Argos und Odysseus ebenfalls das Bild eines Gespanns von Dexter und Lydia. Martial konstruiert die Rollen von Dexter und Lydia in einer solch starken symbolischen Verschränkung bzw. gegenseitigen Abhängigkeit, dass beide letztlich gar nicht getrennt von einander zu denken sind. Zweitens kann Lydia im Medium des geschriebenen Epigramms ihrem Herrn auch im ganz materiellen Sinne nahe sein, denn das epigrammatische Denkmal, das Martial der Hündin in Mart. 11.69 setzt, kann Dexter in Form des geschriebenen Textes immer mit sich führen – sei es im vorab zugestellten Einzelgedicht oder auch im kompletten Epigrammbuch. Die Idee des Epigrammbuchs als Gegenstand, den die Leserschaft überall hin mitnehmen kann, artikuliert Martial vielerorts in den *Epigrammaton libri*.¹⁶⁶ In Mart. 12.1, dem Eröffnungsgedicht an Priscus, den Widmungsträger des Buches,¹⁶⁷ wird das Epigrammbuch sogar als idealer Begleiter auf der Jagd präsentiert – für den Fall, dass sich im Wald gerade keine Eber zeigen.¹⁶⁸

In der Summe vermag Mart. 11.69 als Tiergrabepigramm in einem Epigrammbuch Martials ebenfalls wesentliche Leistungen der Verstirnungen von Maira und Lailaps zu erbringen, nämlich die dauerhafte Stiftung von Erinnerung und Nähe zum hinterbliebenen Herrn Dexter. Dabei zeigt sich aber auch, dass diese Leistungsfähigkeit des Gedichtes zwar von der Gestaltung als Grabepigramm, nicht aber davon abhängig ist, ob das Gedicht tatsächlich als Inschrift verwendet wurde. Im Vergleich zum Sternenhimmel ist Martials Epigrammbuch als virtueller Bestattungsort für Lydia nicht zuletzt auch deshalb attraktiv, weil es am Himmelszelt bereits eine ausgeprägte Konkurrenz unter den verstirnten Hunden gibt, denn nicht nur Maira und Lailaps, sondern auch der Hund des Orion sind Anwärter für den Hundstern Sirius.¹⁶⁹ Über den Erinnerungsraum der *Epigrammaton libri* kann Martial dagegen frei verfügen.

¹⁶⁶ Vgl. dazu KRASSER [im Druck].

¹⁶⁷ Vgl. zu Priscus o. Seite 177.

¹⁶⁸ Vgl. Mart. 12.1: *Retia dum cessant latratoresque Molossi | et non invento silva quiescit apro, | otia, Prisce, brevi poteris donare libello. | hora nec aestiva est nec tibi tota perit.*

¹⁶⁹ Eratosth. 1.33.1–10 (ed. OLIVIERI) und Hyg. *astr.* 2.35 nennen im Anschluss an den Katasterismus des Lailaps den Hund des Orion, darüber hinaus aber explizit auch Maira als Ursprung des Hundsterns. Vgl. zum Katasterismus des Lailaps und den ausgeprägten strukturellen Parallelen zwischen den Sternensagen zu Kephalos, Orion und ihren Hunden SCHULTZ 1916–1924, 433–434 und FONTENROSE 1981, 100–104. Für Maira gibt es abgesehen von der Variante, dass sie der Große Hund oder dessen hellster Stern Sirius selbst ist, noch die Variante, dass sie der Kleine Hund oder dessen hellster Stern ist. Bei Hyg. *fab.* 130.5 und Hyg. *astr.* 2.4.4 steht sie als Canicula, also als Hundstern Sirius oder aber als Großer Hund am Himmel, doch Hyg. *astr.* 2.4.4 reicht zur Canicula folgende Erklärung nach: *Quae a Graecis, quod ante maiorem Canem exoritur, Procyon appellatur.* Der Prokyon bzw. Antecanem wiederum ist der hellste Stern im Kleinen Hund bzw. steht als *pars pro toto* für dieses Sternbild, und

5.2.4 Fazit: Rollenkonstruktion durch das Epos in Mart. 11.69

Für den Literaturkenner und Hundehalter Dexter – aber auch für eine literarisch überformte, belesene Hündin wie Lydia – muss ein Tiergrabepigramm aus der Feder des größten zeitgenössischen Epigrammatikers von immensem Wert sein. Lydias Fazit, dass sie keinen edleren Tod hätte sterben können, lässt sich vor diesem Hintergrund auch als pointierter Metakommentar des Dichters über die Qualität von Lydias literarischer ‚Bestattung‘ bzw. Erinnerung im Epigrammbuch lesen, denn *nobilis*, also weit bekannt, ruhmvoll und edel, werden Lydia und ihr Tod erst durch Martials literarische ‚Veredelung‘. Diese Überhöhung von Lydias Leben und Tod leistet Martial im hyperbolischen Vergleich mit den mythischen Hunden Maira, Lailaps und Argos sowie durch den Rekurs auf die kalydonische und erymanthische Jagd. Wie oben gezeigt werden konnte, zielt dieses Verfahren auf eine Heroisierung und – mit Blick auf die intertextuellen Bezüge zu Homer und Ovid und die episierende Lexik in der Beschreibung des Ebers – auch auf eine Episierung der Hündin ab. Martial konstruiert dadurch für Lydia die Rolle einer Hündin, die sich bei der Jagd und auch in ihrem Tode als Heroine erweist, die sich durch die Tugenden von Treue, unerschrockener Tapferkeit und auch Bildung auszeichnet. Die Vermenschlichung des Tieres treibt der Dichter dadurch auf die Spitze, dass er das Tier – im Anschluss an die Tradition der hellenistischen Tiergrabepigramme und außerdem auch der griechischen und römischen, inschriftlichen und literarischen Grabepigramme auf Menschen – mit der Fähigkeit zu sprechen ausstattet.

Auch durch den intertextuellen Rekurs auf die Argos-Episode in der *Odyssee* motiviert Martial eine Interpretation der Hündin Lydia als symbolische Repräsentantin ihres Herrn Dexter. Deshalb entfaltet das Tiergrabepigramm für Dexter nicht nur einen sentimentalen Wert als Trost spendendes Erinnerungsstück und als Ausdruck seiner Trauer über den Verlust einer hervorragenden Gefährtin bei der Jagd. Vielmehr schöpft Mart. 11.69 im Zuge einer literarischen ‚Veredelung‘ von Dexter auch Wert in Form von symbolischem Kapital für den Patron: Martial konstruiert Lydia sorgfältig als im wahrsten Wortsinne vielsagendes Statussymbol für Dexter – eine Funktion, die letztlich auch das Epigramm selbst annimmt, das Dexters Status als Aristokrat, der sich in seiner Freizeit der Jagd und der Literatur widmet, öffentlichkeitswirksam in Szene setzt.

Dass Martial darauf abzielt, im Epigrammbuch Öffentlichkeit für Lydia und Dexter zu schaffen, haben zwei Aspekte des Epigramms besonders deutlich werden lassen: Einerseits die Betonung der Herkunft Lydias aus dem Kontext des Amphitheaters

ist dementsprechend von Sirius zu unterscheiden. Während SCHULTZ 1890–1894, 112 und HEEG 1914, 974 Maira als Sirius an den Himmel versetzt verstehen, ist SCHIRMER 1894–1897 vorsichtiger und differenziert mit Belegstellen zwischen beiden Möglichkeiten und in Berufung auf ihn bilanziert auch KAY 1985, 217: „Maira became either Canis Maior or Minor.“

und andererseits die kompetitive Auseinandersetzung mit den an den Sternenhimmel versetzten Hunden Maira und Lailaps. Durch den Rekurs auf das Amphitheater und auf Ovids Fassung der kalydonischen Jagd gibt Martial seinem Publikum eine Fülle von Assoziationen und Bildern an die Hand. Dieser literarisch evozierte Bildvorrat lässt den letzten Kampf von Lydia vor dem inneren Auge der Leserschaft als spektakuläre, heroische Tat greifbar werden, ohne dass Martial dafür eine ausführliche epische Erzählung liefern müsste. Weil Martials Dichtung seiner Selbstinszenierung nach überall gelesen wird, kann er auch für sich beanspruchen, dass Mart. 11.69 als Tiergrabepigramm, also als Denkmal für Lydia nicht weniger Öffentlichkeit generiert, als die Sternendenkmäler der Hunde Maira und Lailaps.

Martial tritt in Mart. 11.69 in einer Vielzahl verschiedener Rollen auf: als epigrammatischer Spielegeber, als Spender von Trost und in gewisser Hinsicht auch als sprechender Hund. Der Dichter trägt die Maske der Hündin Lydia, die er nach ihrem Tode zu ihrem Herrn und einem breiten Publikum sprechen lässt. Lydia steht in dieser Hinsicht also nicht nur für Dexter, sondern auch für Martial. Ähnlich wie Odysseus in der *Odyssee* nach dem Tod des Argos selbst in die Rolle des Wachhundes schlüpft, nimmt Martial die Rolle einer Jagdhündin ein und damit auch ihren Blick auf die mythische und literarische Tradition. Martial skizziert somit in Umrissen einen mythischen und literarischen Kanon zum Thema Hund und Jagd – ein Feld, auf dem auch sein Förderer und *amicus* Dexter, wie Mart. 11.69 vermuten lässt, gerne auf die Pirsch gegangen sein dürfte.

5.3 Fazit zu Mart. 7.27 und 11.69

Sowohl in Mart. 7.27 als auch in 11.69 lässt sich für Dexter und auch den Dichter Martial selbst eine Rollenkonstruktion feststellen, die jeweils auf einer durch heroisierte und episiertere Tiere vermittelten Statussymbolik beruht. In beiden Fällen zeichnet Martial Dexter als gleichermaßen heroischen und nobilitären Freizeitjäger, dessen ausgeprägtes Interesse an Literatur der Dichter in Mart. 7.27 durch seine epigrammatische Konstruktion als Literaturpatron und in Mart. 11.69 durch seine literarisch gebildete Hündin in Szene setzt. Dexter ist dabei nur ein impliziter, nicht aber ein explizit in der zweiten Person angesprochener Adressat der Gedichte, obwohl beide Epigramme Medien einer literarischen Kommunikation nicht nur des Dichters mit seinem allgemeinen Publikum, sondern auch mit seinem *amicus* bzw. Patron Dexter sind. Martial selbst tritt in Epigramm 7.27 in der Maske des von Geldnöten geplagten *amicus* bzw. Klienten auf, der von kulinarischen wie literarischen Exzessen Abstand nimmt, während er in Mart. 11.69 in die Maske der verstorbenen Hündin Lydia schlüpft.

Martial verwendet in beiden Texten nicht nur Vokabular, das im Epos mit kämpfenden Heroen konnotiert ist, sondern greift mit Ovids Erzählung von der kalydonischen Jagd aus dem achten Buch der *Metamorphosen* und in Mart. 11.69 zudem mit der Argos-Episode aus der *Odyssee* auch auf konkrete epische Textstellen zurück.

Diese Rekurse auf das Epos dienen einerseits der Heroisierung Dexters und der auftretenden Tiere, andererseits aber auch als strukturelle Blaupause für die Inszenierung Dexters durch seine Hündin Lydia – dies ließ sich mit Blick auf das homerische Wachhund-Motiv beobachten. In beiden Epigrammen ist das Epos also ein ganz wesentlicher Bestandteil der Rollenkonstruktion für Dexter.

Doch in Mart. 7.27, das sich als kulinarisch vermittelte *recusatio* epischer Textproduktion durch Martial lesen lässt, dient die Auseinandersetzung mit dem Epos zumal auch der Selbstinszenierung des Epigrammatikers. Während Martial zum Schluss dieses Gedichts ostentativ die *vilitas*, den niedrigen Wert, seiner Epigrammdichtung und damit seine Abhängigkeit von der Literaturpatronage inszeniert (*vilius esurio*; Mart. 7.27.10), erscheint sein Tiergrabepigramm für Lydia im letzten Vers als besonders hochwertiges Mittel literarischer Repräsentation (*non potui fato nobiliore mori*; Mart. 11.69.12). Diese Diskrepanz zwischen der vom Dichter behaupteten *vilitas* und *nobilitas* beider Gedichte mag nicht zuletzt auch darin begründet sein, dass die Gattungshierarchie im Falle der Erinnerung an Tote suspendiert wird. Denn selbst wenn man in Rechnung stellt, dass Todesfälle – etwa in Statius' Epikeden – nicht ausschließlich im Epigramm verarbeitet werden, ist das Grabepigramm die zentrale literarische Gattung zum Gedenken an Verstorbene. Eine Textsorte, die – zumindest in ihrer literarisch-epideiktischen Tradition – selbst für Heroen aus dem Trojanischen Krieg zur Anwendung kommt, ist für die Hunde-Heroine Lydia die edelste Form der Erinnerung.

6 Schluss

Das Ziel des vorliegenden Beitrags war es, die intertextuelle Einbindung des Epos in literarische Rollenkonstruktionen bei Statius und Martial zu untersuchen. Unter der Grundannahme, dass es sich dabei um hochgradig artifizielle Prozesse von (Selbst-) Inszenierung im Kontext literarischer Kommunikation handelt, lag ein Schwerpunkt der Textanalyse auf unmittelbar aufeinander bezogenen Rollenkonstruktionen für die Adressaten der untersuchten Gedichte und die darin auftretenden Dichter-*personae*. Um nachvollziehen zu können, welche Tragweite der Blick auf das Epos für die formale, thematische und argumentative Struktur der untersuchten Texte entfaltet, wurden die Analysen als detaillierte Interpretationen ganzer Gedichte angelegt. Die Untersuchung der ausgewählten Texte erfolgte dabei in zwei Teilen, zunächst stand mit den Silven 2.3 und 4.4 Statius im Mittelpunkt, danach Martial mit den Epigrammen 9.50, 7.27 und 11.69. Obwohl letztlich alle untersuchten Gedichte hochgradig selbstreflexiv die Poiesis der Silven bzw. Epigramme thematisieren, standen innerhalb der beiden Autoren-Sektionen mit der Silve 2.3 und Mart. 9.50 jeweils Texte am Anfang, die in besonders plastischen Metaphern und in besonderem Umfang Statius' und Martials' Selbstverständnis als Dichter widerspiegeln, die souverän über ihren Gegenstand und ihre Sammlungen bzw. Bücher verfügen. Statius tritt dabei als Gärtner im Silven-Wald in Erscheinung, Martial im Bild eines literarischen Prometheus, dessen Werk sich als Figurenkabinett voller lebendiger Menschenbilder versteht.

In den vier zurückliegenden Kapiteln ließ sich beobachten, dass beide Autoren in ihren kleinen Dichtungen das Epos als literarischen Erfahrungsraum und als einen exemplarischen, teils absolut gesetzten Maßstab für die Bewertung und Charakterisierung einer Fülle von Situationen und Okkasione, von kulturellen Praktiken, Gegenständen und Akteuren aufrufen. Diesem Maßstab zu genügen, oder ihn nach Möglichkeit sogar hyperbolisch zu übertreffen, hat sich in den im Patronagekontext zu verortenden, enkomiaistischen Silven 2.3 und 4.4 sowie in Mart. 7.27 und 11.69 auf ganz unterschiedliche Weise als Quelle sozialer Distinktion herausgestellt: Meliors Garten erfährt durch die episodierende Inszenierung in *silv.* 2.3 eine Aufwertung zu einem intermedialen Gartenkunstwerk und eine Umdeutung zum Prototypen des römischen Ziergartens – und lässt dadurch umso deutlicher den erlesenen Geschmack seines Patrons erkennen. Vitorius Marcellus und Dexter hingegen werden in ihrer Eigenschaft als Politiker, *pater familias* und Patron (*silv.* 4.4) bzw. als Jäger und Patron (Mart. 7.2 u. 11.69) einer Heroisierung unterzogen, die ihre freundschaftliche Treue, ihre Entschlossenheit und Kampfeskraft mit derjenigen epischer Helden auf eine Stufe stellt und diese oftmals noch überbieten lässt. In der Silve 4.4 betreibt Statius eine richtiggehende Imagekampagne für seinen Patron Marcellus, der dadurch nicht zuletzt in seinem innerfamiliären Ansehen gegenüber einem hochdekorierten Militär aus der Familie seiner Frau erheblich aufgewertet wird. Dass das Epos aber bei weitem nicht nur in positiv konnotierten Rollenkonstruktionen zum Einsatz kommt, ließ sich in Mart. 9.50 beobachten, wo das literarische Scheitern an einem epischen

Maßstab – verkörpert durch die Dichter Homer und Vergil – den Standpunkt des fiktiven Epikers Gaurus empfindlich schwächt.

Die wesentlichen epischen Prätexte, auf die Statius und Martial in den ausgewählten Texten zurückgreifen, sind die homerischen Epen (*silv.* 4.4; Mart. 9.50, 7.27 u. 11.69), Vergils *Aeneis* (*silv.* 2.3 u. 4.4; Mart. 9.50, 7.27 u. 11.69) und Ovids *Metamorphosen* (*silv.* 2.3 u. 4.4; Mart. 7.27 u. 11.69). Zentrale meta-epische, also das Epos explizit thematisierende Texte bzw. Textstellen, auf die die beiden Dichter rekurren, sind die *recusationes* in Vergils sechster Ecloge (Mart. 9.50) und Horazens Oden 1.6 und 4.15 (*silv.* 4.4; Mart. 9.50) sowie die Ausführungen zum Epos in Horazens *ars poetica* (Mart. 9.50). Auf die (meta-)epischen Prätexte rekurren Martial und Statius durch Strukturzitate (z. B. auf typisch ovidische erotische Verfolgungen in *silv.* 2.3), durch die namentliche Nennung von epischen Figuren und Autoren (*silv.* 4.4; Mart. 9.50 u. 11.69), insbesondere aber durch teils extrem verkürzte, lexikalisch markierte Bezüge bzw. Zitate, deren Durchsichtigkeit im Text oftmals durch den mehrfachen Rekurs auf den gleichen Referenztext bzw. -Autor erhöht wird. Durch die verkürzten Zitate, aber auch durch die sich oftmals überlagernden Rekurse auf eine teilweise erhebliche Zahl an Prätexten entstehen hochgradig verdichtete Texte bzw. Textpassagen, die umfassende und teils auch in einem paradoxen Spannungsverhältnis zueinander stehende Semantiken aus früheren Texten aktualisieren (vgl. insbes. *silv.* 4.4). Alle untersuchten Gedichte sind dabei sprachlich episiert. So entsteht teils in längeren Abschnitten oder ganzen Versen, teils aber auch nur in einzelnen Wendungen der Eindruck, als läse man einen miniaturisierten epischen Text: Das Aition in der Silve 2.3 und die homerische Rüstungsszene für Marcellus in Silve 4.4 erscheinen dabei als richtiggehende epische Miniaturen, doch auch die Vorstellung des Ebers in Mart. 7.27 und die Beschreibung von Lydias heroischem Tod im Kampf mit einem Eber in Mart. 11.69 sind stilistisch-lexikalisch hochgradig episiert. In Mart. 9.50 wiederum erweckt Martial den Eindruck, er zitiere frei aus dem Proöm des defizitären Epos' seines fiktiven Gegenübers Gaurus.

Die analysierten Gedichte äußern sich in je unterschiedlicher Explizitheit über das Epos und die eigene Poiesis. Hier seien zunächst die Gedichte genannt, die sich der *recusatio*-Figur bedienen: Die Silve 4.4 und Mart. 9.50 thematisieren ganz explizit die Produktion von kleiner und epischer Dichtung und lehnen für sich eine bestimmte Art von Epos oder aber das Epos insgesamt als Schreibweise ab. Weniger explizit, vermittelt durch das Bild von Dichtung als Kulinarik, wägt auch Mart. 7.27 Epigramm- und Ependichtung gegeneinander ab – freilich zugunsten des Epigramms. Während dies für Statius, der sich in *silv.* 4.4 als Epiker von Beruf und Silven-Dichter in der Freizeit inszeniert, wenig überraschend ist, haben die Analysen von Martials *recusationes* 9.50 und 7.27 insbesondere gezeigt, dass der Epigrammatiker dort keine negative Aussage über das Epos *per se* artikuliert, sondern eine sehr genaue Vorstellung guter bzw. ‚schmackhafter‘ Epik artikuliert. Dass ein schlechter Epiker wie Gaurus in Mart. 9.50 und auch Martials Dichtungsideal – beides spezifische Szenarien, die von einem allgemeinen Verdikt zu unterscheiden sind – die als enorm anspruchsvoll und

ressourcenintensiv dargestellte epische Dichtung dennoch problematisch erscheinen lassen können, bleibt davon allerdings unbenommen. Was Martial angeht, so konnte man in den *recusationes* Mart. 7.27 und 9.50 sehen, dass die ins Extrem gesteigerte quantitative Kontrastierung von Epigramm und Epos ganz wesentlich der Artikulation einer Ästhetik und Poetik des Lebendigen, Vielen und Kleinen dient. Diese ganz der Tradition der *recusatio* entsprechende Kontrastierung zwischen Groß und Klein greift auch Statius in der Silve 4.4 auf, überführt sie allerdings in eine von Martial signifikant abweichende Dynamik: Statius verwebt in der Kleinform auf paradoxe Weise Epos-Absage und Epos-Ankündigung.

Mart. 11.69 wiederum ist ein Beispiel für ein Epigramm, dass intensiv mit epischen Prätexten vernetzt ist, ohne das Epos dabei im Gestus der *recusatio* zu problematisieren, denn es reflektiert weniger das Verhältnis von Groß- und Kleinform als vielmehr die Leistungsfähigkeit des literarischen Grabepigramms und somit von Martials Epigrammdichtung als Erinnerungsmedium für die verstorbene Hündin Lydia und ihren Halter Dexter. Die hochgradig metapoetische Silve 2.3 befasst sich durch die im Gedicht angelegte Transplantations- und Pfropfungsmetaphorik von den untersuchten Texten am eindringlichsten mit dem fruchtbaren Effekt einer ‚pfropfenden‘ Integration des Epos in die Kleinform. Die äußere Gestalt dieses Gedichtes ist wesentlich durch den harten Kontrast zwischen dem oben im Text stehenden, episerten Baum-Aition und dem unten stehenden, mit dem Geburtstag des Patrons befassten Schlussteil geprägt. Diese wesentlich auf einer spezifisch epischen Intertextualität beruhende Gestaltung lässt die Silve als vertikal gegliederten, ‚gepfropften Text-Baum‘ erscheinen und kehrt verschiedene inhaltliche, poetologische und ästhetische Aspekte aus dem Inneren des Textes nach außen. Das Gedicht ließ sich dabei als poetologische Blaupause für (gattungsübergreifende) Intertextualität begreifen, die in ihrem Abstraktionspotential weit über die Silve 2.3 und die Silven selbst hinausweist. Für die wertschöpfende Dynamik, die die Integration des Epos in den besprochenen Gedichten freisetzt, wurde die aus der Silve 2.3 heraus abgeleitete Metapher der Pfropfung als Beschreibungsinstrument auch für *Silv.* 4.4 sowie Mart. 7.27 und 11.69 eingesetzt: Über das Bild der literarischen ‚Veredelung‘ ließ sich einerseits auf einer textuellen Ebene die teils hochgradig artifizielle und ästhetisch anspruchsvolle intertextuelle Anverwandlung (meta-)epischer Texte durch die Kleinform beschreiben. Andererseits erfasst die Metapher im Kontext enkomiasischer Dichtung aber auch, wie Statius und Martial das Epos in einen Anwendungsmodus versetzen, der es für Dichter und Patrone ‚Früchte‘ z. B. in Form von gesellschaftlicher Distinktion tragen lässt.

Ein wichtiger Aspekt solcher literarischen ‚Veredelungen‘ durch das Epos ist die Stiftung von Erinnerung und Dauer im Medium des publizierten Gedichts bzw. Buches, die – abgesehen von Mart. 9.50 – in allen besprochenen Fallbeispielen thematisiert wird, besonders deutlich aber in der Silve 2.3 und in Epigramm 11.69. Der Topos von Literatur als unvergänglichem Denkmal ließ sich in der Silve 2.3 mit der Vermehrung von Pflanzen durch Ableger in Verbindung bringen, die wie bereits die

Pfropfung intensiv mit der Baum- und Wald-Metaphorik des Titels *Silvae* interferiert. Für Mart. 11.69 wiederum ließ sich zeigen, dass Martial sein Epigrammbuch als Erinnerungsraum versteht, der selbst Sternbilder noch an Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit übertrifft.

Neben der Einschreibung epischer Prätexte in die Kleinform oder von Gegenständen und Akteuren in Erinnerungsräume, Gedichte und Bücher ließen sich bei Martial und Statius auch Gesten funktionaler Überschreibungen beobachten. So tritt das Epigramm 11.69 als Statussymbol bzw. epigrammatische Trophäe nicht nur an die Stelle eines von Dexter erlegten, prestigeträchtigen Ebers, sondern in seiner episierenden Aufwertung und Repräsentation des Patrons auch an die Stelle eines epischen Textes. Auch die Silve 4.4 hat sich in diesem Kontext als einschlägiger Text herausgestellt: In seiner doppelten Rolle als Silvendichter und hauptberuflicher Epiker weist Statius das historisch-panegyrische Epos in einer *recusatio* zurück und lässt an seine Stelle hochgradig episierte Silven an Kaiser Domitian, aber auch an seinen Patron Vitorius Marcellus treten, in denen er mit der Autorität des epischen *vates* auftritt. Sowohl Statius als auch Martial führen also vor, dass man auch ohne ein Epos zu schreiben, eine hochgradig epische Inszenierung leisten kann: Ihre kleinen Texte überschreiben die Funktion des Epos als Medium literarischer Repräsentation.

Insgesamt entwerfen Martial und Statius in den untersuchten Texten ganz wesentlich durch Rekurse auf (meta-)epische Prätexten konturierte und konstruierte Portraits von Dichtern und Adressaten, die unterschiedlichste Aspekte von privater und auch öffentlicher Lebensführung thematisieren: Da gibt es Melior, den Connaisseur kunstvoller Gartenanlagen, Marcellus, den heroisch anmutende Familienvater in des Kaisers Diensten, Gaurus, den krachend scheiternden, weil untalentierten Epiker sowie Dexter und Lydia, das belesene und heroische Gespann von Jäger und Jagdhündin. Auf der anderen Seite findet sich Statius in der Rolle des arborikulturell bewanderten Kunstgärtners, der im Garten des Patrons und in seinen Silven-Wäldern Hand anlegt, des Autors, der es hauptberuflich mit Homer und Vergil und im *otium* mit Horaz aufnehmen kann. Martial hingegen firmiert als prometheischer Epigrammatiker, der seine Bücher mit lebendigen Menschenbilder bevölkert, als bescheiden speisender Dichter mit wenig Platz in der Küche und als Dichter, der einer Hündin seine Stimme leiht. Teils sind es kleine Momentaufnahmen, die die beiden Dichter uns präsentieren, doch oft sind es auch vorweggenommene oder nach dem Tode gezogene Bilanzen ganzer Leben (*silv.* 4.4; Mart. 11.69). Die Plastizität dieser poetischen *imagines vitae* basiert ganz wesentlich auf der intertextuellen Praxis von Martial und Statius – sie haben in den untersuchten, kleinen Kunstwerken das Epos im Blick.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Textausgaben, Kommentare und Übersetzungen

Die für wörtliche Zitate aus antiken Texten herangezogenen Ausgaben sind mit einem vorangestellten Asteriskus (*) markiert.

- *ANDERSON 1982: Anderson (Hrsg.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, 2. Aufl., Reprint 2008, BT, Berlin/New York.
- *ASPER 2004: Markus Asper, *Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch*, Darmstadt.
- BARIÉ/SCHINDLER 2013: Paul Barié/Winfried Schindler (Hrsgg.), *M. Valerius Martialis. Epigramme*, lateinisch–deutsch, 3., vollständig überarbeitete Auflage, Sammlung Tusculum, Berlin.
- BERNABÉ 1987: Alberto Bernabé Pajares (Hrsg.), *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta. pars I. cum appendice iconographica a R. Olmos confecta*, BT, Leipzig.
- *BLÄNSDORF 2011: Jürgen Blänsdorf (Hrsg.), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicque Aratea. Post W. Morel et K. Buechner*, 4. Aufl., BT, Berlin/New York.
- BONADEO 2010: Alessia Bonadeo, *L'Hercules Epitrapezios Novo Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4, 6*, Studi latini 72, Napoli.
- BÖMER 1958: Franz Bömer (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Die Fasten. Band II. Kommentar*, Heidelberg.
- BÖMER 1976: Franz Bömer (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch VI–VII*, Heidelberg.
- BÖMER 1977: Franz Bömer (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch VIII–IX*, Heidelberg.
- BÖMER 1980: Franz Bömer (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch X–XI*, Heidelberg.
- *LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1953: Henri Le Bonniec/Hubert Gallet de Santerre (Hrsgg.), *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle livre XXXIV*, lat./frz., Budé, Paris.
- BRAUND 1992: Susan H. Braund (Hrsg.), *Lucan. Civil War. Translated with Introduction and Notes*, Oxford.
- BRINK 1971: Charles O. Brink (Hrsg.), *Horace on Poetry. The 'ars poetica'*, Cambridge.
- *BRUMMER 1912: Jakob Brummer (Hrsg.), *Vitae Vergilianae*, BT, Leipzig.
- CANOBBIO 2011: Alberto Canobbio (Hrsg.), *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber quintus*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Studi latini 75, Napoli.
- CITRONI 1975: Mario Citroni (Hrsg.), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber primus. Introduzione, testo, apparato critico e commento*, Biblioteca di studi superiori 61, Firenze.
- CLAUSEN 1994: Wendell Clausen (Hrsg.), *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford.
- COLEMAN 1977, Robert Coleman, *Vergil. Eclogues*, CGLC, Cambridge.
- COLEMAN 1988, Kathleen M. Coleman (Hrsg.), *Statius, Silvae IV. Edited with an English Translation and Commentary*, Oxford.
- COLEMAN 2006, Kathleen M. Coleman (Hrsg.), *Martial: Liber Spectaculorum. Introduction, Translation & Commentary*, Oxford.
- *CONTE 2009: Gian Biagio Conte (Hrsg.), *P. Vergilius Maro. Aeneis*, BT, Berlin/NewYork.
- *CONTE 2013: Gian Biagio Conte (Hrsg.), „Georgica“, in: Silvia Ottaviano/ders. (Hrsgg.), *P. Vergilius Maro. Bucolica. Georgica*, BT, Berlin/Boston, 95–220.
- *COURTNEY 1990: Edward Courtney (Hrsg.), *P. Papini Stati Silvae*, OCT, Oxford.

- VAN DAM 1984: Harm Jan van Dam, *P. Papinius Statius. Silvae Book II. A Comentary*, Mnemosyne Supplementum 82, Leiden.
- *DELZ 1987: Josef Delz (Hrsg.), *Sili Italici Punica*, BT, Stuttgart.
- *DÖRRIE 1971: Heinrich Dörrie (Hrsg.), *P. Ovidii Nasonis epistulae heroidum*, Texte und Kommenatre 6, Berlin/New York.
- ERREN 2003: Manfred Erren (Hrsg.), *P. Vergilius Maro. Georgica. Band II Kommentar*, Heidelberg.
- FINK 2004: Gerhard Fink (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, lat./dt., Sammlung Tusculum, Düsseldorf/Zürich.
- FINK 2005: Gerhard Fink (Hrsg.), *P. Vergilius Maro. Aeneis*, lat./dt., Sammlung Tusculum, Düsseldorf/Zürich.
- FRIEDLÄNDER 1886: Ludwig Friedländer (Hrsg.), *M. Valerii Martialis Epigrammaton Libri. Mit erklärenden Anmerkungen*, 2 Bde., Leipzig.
- FRÈRE/LZAAC 1992: Henri Frère (Hrsg.)/H. J. Izaac (Übers.), *Stace Silves I-III*, lat./frz., Budé, 3. Aufl., Paris.
- FUSI 2006: Alessandro Fusi, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius. introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim 2006.
- GIBSON 2006 a: Bruce Gibson (Hrsg.), *Statius Silvae 5, edited with an introduction, translation, and commentary*, Oxford.
- *GUAGLIANONE 1969: Antonio Guaglianone (Hrsg.), *Phaedri Augusti Liberti Liber fabularum*, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, Torino.
- HENRIKSÉN 2012: Christer Henriksén, *A Commentary on Martial*, Epigrams Book 9, Oxford.
- HERAEUS/BOROVSKIJ 1976: *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri recognovit W. Heraeus. Editionem correctiorem curavit I. Borovskij*, Leipzig.
- *HEUBNER 1994: Heinz Heubner, *P. Cornelii Taciti libri qui supersunt. Vol. 1: Ab excessu divi Augusti*, verbesserte Neuaufl., Stuttgart.
- HOLZBERG 2018: Niklas Holzberg (Hrsg.), *Quintus Horatius Flaccus. Sämtliche Werke*, lat./dt., Sammlung Tusculum, Berlin/Boston.
- HORSFALL 2003: Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*, Mnemosyne Supplementum 244, Leiden/Boston.
- HORSFALL 2013: Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*, 2 Bde., Berlin/Boston.
- HOWELL 1980: Peter Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London.
- HOWELL 1995: Peter Howell (Hrsg.), *Martial. Epigrams V. Edited with an Introduction, Translation & Commentary*, Warmister.
- JANKA 1997: Markus Janka, *Ovid Ars Amatoria Buch 2. Kommentar*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern, Heidelberg 1997.
- DE JONG 2001: Irene J. F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- *KLOTZ/KLINNERT 1973: Alfred Klotz/Thomas C. Klinnert (Hrsgg.), *P. Papinius Statius. Thebais*, 2. Aufl., BT, Leipzig.
- KÖNIG/WINKLER 1997: Roderich König/Gerhard Winkler (Hrsg.), *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Buch I. Vorrede · Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerkes · Fragmente · Zeugnisse*, Reihe Tusculum, 2., erw. und bearb. Aufl. Düsseldorf/Zürich.
- KÖNIG/WINKLER 2007 a: Roderich König (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Buch VIII. Zoologie: Landtiere*, Reihe Tusculum, 2. Aufl. Düsseldorf.
- KÖNIG/WINKLER 2007 b: Roderich König (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Bücher XII/XIII. Botanik: Bäume*, Reihe Tusculum, 2. Aufl. Düsseldorf.

- *KÖNIG/HOPP 1994: Roderich König (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Buch XVII. Botanik: Nutzbäume*, Reihe Tusculum, Zürich.
- LAGUNA 1992: Gabriel Laguna (Hrsg.), *Estacio, Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*, Madrid.
- LATACZ 2000: Joachim Latacz, „Zur Struktur der Ilias (STR)“, in: ders. (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena*, München/Leipzig, 145–157.
- LIBERMAN 2010: Gauthier Liberman (Hrsg.), *P. Papinius Statius Silvae. Stace Silves. Édition et commentaire critiques*, Paris.
- *MAEHLER 2003: Herwig Maehler (Hrsg.), *Bakchylides. Carmina cum fragmentis*, BT, 11. Aufl., München/Leipzig.
- MARASTONI 1970: Aldo Marastoni (Hrsg.), *P. Papini Stati Silvae. Editio stereotypa correctior adiecto fragmento carminis de bello Germanico*, 2. Aufl., Leipzig 1960.
- *MARCHANT 1920: Edgar C. Marchant (Hrsg.), *Xenophontis opera omnia. Tomus V. Opuscula*, Reprint 1969, OCT, Oxford.
- MARKLAND 1728: J. Markland (Hrsg.), *P. Papinii Statii libri quinque Silvarum*, 2. Aufl., Dresden/London 1728.
- *MILHAM 1969: Mary E. Milham (Hrsg.), *Decem libri qui dicuntur de re coquinaria et excerpta a Vinidario conscripta*, BT, Leipzig.
- MORENO SOLDEVILA 2006: Rosario Moreno Soldevila, *Martial, Book IV. A Commentary*, Mnemosyne Supplementum 278, Leiden/Boston.
- NEULANDS 2011a: Carole E. Newlands (Hrsg.), *Statius. Silvae. Book II*, CGLC, Cambridge.
- NISBET/HUBBARD 1970: Robin G. M. Nisbet/Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, Oxford.
- NISBET/HUBBARD 1978: Robin G. M. Nisbet/Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford.
- NISBET/RUDD 2004: Robin G. M. Nisbet/Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford.
- NORDEN 1957: Eduard Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, 4. Aufl., Darmstadt.
- *OTTAVIANO 2013: Silvia Ottaviano (Hrsg.), „Bucolica“, in: dies./Gian Biagio Conte (Hrsgg.), *P. Vergilius Maro. Bucolica. Georgica*, BT, Berlin/Boston, 11–89.
- *OTTO 1902: Otto Keller (Hrsg.), *Pseudacronis scholia in Horatium vetustiora. Vol. 1. Schol. AV in carmina et epodos*, BT, Leipzig.
- PAGE 1941: Denys L. Page (Hrsg.), *Select Papyri III. Poetry*, gr./engl., LCL 360, Cambridge (MA)/London.
- PEDERZANI 1995: Ombretta Pederzani, *Il talamo, l'albero e lo specchio. Saggio di commento a Stat. Silv. I 2, II 3, II 4*, Bari.
- PEEK 1955: Werner Peek (Hrsg.), *Griechische Vers-Inschriften. Band I: Grab-Epigramme*, Berlin.
- PEEK 1960: Werner Peek (Hrsg.), *Griechische Grabgedichte. Griechisch und deutsch*, Darmstadt.
- PEERLKAMP 1862: Q. Horatii Flacci carmina recensuit P. Hofman Peerlkamp. Editio altera emendata et aucta, Amsterdam.
- PLINVAL 1968: Georges de Plinval (Hrsg.), *Ciceron. Traité des lois*, lat./frz., Budé, 2. Aufl., Paris.
- POLLMANN 2004: Karla F. L. Pollmann (Hrsg.), *Statius, Thebaid 12. Introduction, Text, and Commentary*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums (Neue Folge, 1. Reihe) 25, Paderborn u. a.
- RACE 1997: William H. Race (Hrsg.), *Pindar. Olympian Odes. Pythian Odes*, gr./engl., LCL 56, Cambridge (MA)/London.
- *RADERMACHER 1971: Ludwig Radermacher (Hrsg.), *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri XII. Pars prior, libros I–VI continens*, Bearbeitet von Vinzenz Buchheit, verbesserter Reprint der 1. Aufl., Leipzig.

- *RICHMOND 1990: John A. Richmond (Hrsg.), *P. Ovidi Nasonis ex Ponto libri quattuor*, BT, Leipzig.
- RUDD 1989: Niall Rudd (Hrsg.), *Horace. Epistles Book II and Epistle to the Pisones* (ars poetica), CGLC, Cambridge u. a.
- RUSSO/FERNÁNDEZ-GALLIANO/HEUBECK 1992: Joseph Russo/Manuel Fernández-Galliano/Alfred Heubeck, *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume III. Books XVII–XXIV*, Oxford.
- SANTORELLI 2012: Biagio Santorelli (Hrsg.), *Giovenale, Satira VI. Introduzione, Traduzione e Commento*, Texte und Kommentare 40, Berlin/Boston.
- SCHADEWALDT 1975: *Homer Ilias. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Mit zwölf antiken Vasenbildern*, Frankfurt a. M./Leipzig.
- SCHMITT 2008: Arbogast Schmitt (Hrsg.), *Aristoteles. Poetik. Übersetzt und erläutert*, Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5, Darmstadt.
- SCHÖFFEL 2002: Christian Schöffel (Hrsg.), *Martial, Buch 8. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Palingenesia 77, Stuttgart.
- SCHÖNBERGER 1994: Otto Schönberger (Hrsg.), *P. Vergilius Maro. Georgica. Vom Landbau*, lat./dt., Reclams Universalbibliothek 638, Stuttgart.
- SEELENTAG 2012: Sabine Seelentag, *Der pseudovergilische Culex. Text – Übersetzung – Kommentar*, Hermes Einzelschriften 105, Stuttgart.
- *SHACKLETON BAILEY 1990: David R. M. Shackleton Bailey (Hrsg.), *Valerii Martialis Epigrammata. Post W. Heraeum*, BT, Stuttgart.
- SHACKLETON BAILEY 1993: David R. M. Shackleton Bailey (Hrsg.), *Martial. Epigrams*, lat./engl., 3 Bde., LCL 94, 95 u. 480, Cambridge (MA)/London.
- SHACKLETON BAILEY 2003: David R. M. Shackleton Bailey (Hrsg.), *Statius. Silvae*, lat./engl., LCL 206, Cambridge (MA)/London.
- *SHACKLETON BAILEY 2001: David R. M. Shackleton Bailey (Hrsg.), *Q. Horatius Flaccus. Opera*, 4. Aufl., Reprint 2008, BT, Berlin/New York.
- *SKUTSCH 1985: Otto Skutsch (Hrsg.), *The Annals of Q. Ennius. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- SMOLENAARS 1994: Johannes J. L. Smolenaars, *Statius Thebaid VII. A Commentary*, Mnemosyne Supplementum 134, Leiden u. a.
- *SOLMSEN 1983: Friedrich Solmsen/Reinhold Merkelbach/Martin L. West. (Hrsgg.), *Hesiodi Theogonia. Opera et dies. Scutum. Fragmenta selecta*, 2. Aufl., OCT, Oxford.
- *THILO 1887: Georg Thilo (Hrsg.), *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. Vol. 3, Fasc. 1. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bvcolica et Georgica commentarii*, BT, Leipzig.
- TÖCHTERLE 1994: Karlheinz Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca: Oedipus. Kommentar mit Einl., Text und Übersetzung*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern, Heidelberg.
- *VIRÉ 1992: Ghislaine Viré (Hrsg.), *Hygini De Astronomia*, BT, Stuttgart/Leipzig.
- VOLLMER 1898: *P. Papinius Statius, Silvarum libri. Herausgegeben und erklärt von Friedrich Vollmer*, Leipzig.
- *WAGNER 1926: Richard Wagner, *Mythographi Graeci Vol. I. Apollodori Bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus*, 2. Aufl., Reprint 1996, BT, Stuttgart/Leipzig.
- WATSON/WATSON 2003: Lindsay Watson/Patricia Watson (Hrsgg.): *Martial. Select Epigrams*, CGLC, Cambridge.
- *WEST 1998–2000: Martin L. West (Hrsg.), *Homeri Ilias*, 2 Bde., BT, München/Leipzig.
- *WEST 2017: Martin L. West (Hrsg.), *Homerus. Odyssea*, BT, Berlin/Boston.
- WILLIAMS 1960: R. Deryck Williams (Hrsg.), *P. Vergili Maronis. Aeneidos liber quintus. Edited with Commentary*, Oxford.

- WILLIAMS 1979: R. Deryck Williams (Hrsg.), *Virgil. The Eclogues & Georgics. Edited with Introduction and Notes*, Bristol.
- WILLIAMS 2004: Craig A. Williams (Hrsg.), *Martial. Epigrams Book Two. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford.
- *WILLIS 1997: James A. Willis (Hrsg.), *D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim*, BT, Stuttgart/Leipzig.
- WISSMÜLLER 1990: Heinz Wißmüller (Hrsg.), *Statius Silvae. Übersetzt und erläutert*, Neustadt/Aisch.
- *ZWIERLEIN 1986: Otto Zwierlein (Hrsg.), *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, OCT, Reprint mit Korrekturen, Oxford.

7.2 Sekundärliteratur

Die Abkürzung der Zeitschriftentitel folgt den Konventionen der *Année Philologique*.

- AHL 1976: Frederick M. Ahl, *Lucan. An introduction*, Ithaca (NY)/London.
- ALLEN 1978: Oliver E. Allen and the Editors of Time-Life Books, *Pruning and Grafting*, The Time-Life Encyclopedia of Gardening, Alexandria (VA).
- ANDERSON 1985: John K. Anderson, *Hunting in the Ancient World*, Berkeley/Los Angeles/London.
- ANDRÉ 1998: Jaques André, *Essen und Trinken im alten Rom. Aus dem Französischen übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister*, Stuttgart.
- ANDRONIKOS 1968: Manolis Andronikos, *Totenkult*, Archaeologia Homerica Band III, Kapitel W, Göttingen.
- ARGETSINGER 1992: Kathryn Argetsinger, „Birthday Rituals: Friends and Patrons in Roman Poetry and Cult“, in: *ClAnt* 11.2 (1992), 175–193.
- ARICÒ 1972: Giuseppe Aricò, *Ricerche Staziane*, Palermo.
- ARICÒ 2008: Giuseppe Aricò, „Leues libelli. Su alcuni aspetti della poetica dei generi minori da Stazio a Plinio il Giovane“, in: *CentoPagine* 2 (2008), 1–11, https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3259/1/01_ARICO.pdf (letzter Abruf am 5. Oktober 2018).
- ASTON 2011: Emma Aston, *Mixanthrôpoi. Animal-human hybrid deities in Greek religion*, Liège.
- AUGOUSTAKIS 2014: Antony Augoustakis (Hrsg.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Mnemosyne Supplementum 366, Leiden/Boston.
- AYMARD 1951: Jaques Aymard, *Essai sur les chasses Romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Rome 161, Paris.
- BAGRW: Richard J. A. Talbert (Hrsg.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton (NJ) 2000.
- BALTRUSCH 1988: Ernst Baltrusch, *Regimen morum. Die Reglementierung des Privatlebens der Senatoren und Ritter in der römischen Republik und frühen Kaiserzeit*, Vestigia 41, München.
- BANTA 1998: David S. Banta, *Literary Apology and Literary Genre in Martial*, Diss. Duke University.
- BAPP 1902–1909: Karl Bapp, „Prometheus“, in: ROSCHER III.2, 3032–3110.
- BARCHIESI 2001: Alessandro Barchiesi, „The Crossing“, in: Stephen J. Harrison (Hrsg.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford, 142–163.
- BARDON 1956: Henry Bardon, *La Littérature Latine inconnue. Tome II. L'époque impériale*, Paris.
- BARWICK 1932: Karl Barwick, „Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials“, in: *Philologus* 87 (1932), 63–79.
- BARWICK 1958: Karl Barwick, „Zyklen bei Martial und in den kleineren Gedichten des Catull“, in: *Philologus* 102 (1958), 284–318.

- BAUMANN 2013: Helge Baumann, „Der ewige Gärtner. Statius' *Silve* 2,3 als Geburtstagsgeschenk zwischen Intertextualität und Gartenbaukunst“, in: A&A 59 (2013), 89–111.
- BAUMANN [im Druck]: Helge Baumann, „Platanen Verpflanzen – Poetiken der Transplantation in Statius' *Silve* 2.3“, in: Ottmar Ette/Uwe Wirth (Hrsgg.), *Kulturwissenschaftliche Konzepte der Transplantation*, Berlin/Boston.
- BAUMBACH 2013: Manuel Baumbach, „Kunstabetrachtung als poetologische Reflexion. Das Zusammenspiel von Ekphrasis, Mimesis und Poiesis in den Andriantopoiika des Poseidippus von Pella“, in: Valeska von Rosen/David Nelting/Jörn Steigerwald (Hrsg.), *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich/Berlin, 43–58.
- BECK 1991: William Beck, „Dogs, Dwellings, and Masters: Ensemble and Symbol in the Odyssey“, in: *Hermes* 119.2 (1991), 158–167.
- BERNSTEIN 2005: Neil W. Bernstein, „Mourning the *puer delicatus* : Status Inconsistency and the Ethical Value of Fostering in Statius, *Silvae* 2.1“, in: *AJPh* 126.2 (2005), 257–280.
- BERNSTEIN 2007: Neil W. Bernstein, „Fashioning Crispinus through His Ancestors: Epic Models in Statius *Silvae* 5.2“, in: *Arethusa* 40.2 (2007), 183–196.
- BERNSTEIN 2008: Neil W. Bernstein, *In the Image of the Ancestors: Narratives of Kinship in Flavian Epic*, Toronto/Buffalo/London.
- BESSONE/FUCECCHI 2017: Federica Bessone/Marco Fucecchi (Hrsgg.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception*, Trends in Classics. Supplementary Volumes 51, Berlin/Boston
- BILLERBECK 1986: Margarethe Billerbeck, „The Tree of Atedius Melior (Statius, *Silvae* II, 3)“, in: Carl Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History. IV*, Collection Latomus Vol. 196, Bruxelles 1986, 528–536.
- BITTO 2016: Gregor Bitto, *Vergimus in senium. Statius' Achilleis als Alterswerk*, Hypomnemata 202, Göttingen.
- BLANC/NERCESSIAN 1992: Nicole Blanc/Anne Nercessian, *La cuisine Romaine antique*, Collection „Le verre et l'assiette“, Grenoble.
- BONADEO 2012: Alessia Bonadeo, „Martem... aequare canendo (Stat. silv. 5, 3, 11): divagazioni sulla concezione della poesia nelle *Silvae*“, in: *MD* 68 (2012), 111–152.
- BONADEO 2013: Alessia Bonadeo, „Nella ‚biblioteca‘ di Stazio: spigolature dalle *Silvae*“, in: *BStudLat* 43.1 (2013), 37–86.
- BONADEO 2015: Alessia Bonadeo, „Il *Culex* e la *Batrachomachia* in Stazio e in Marziale: modelli canonici e coscienza di genere di una ‚poesia minore‘“, in: *Sileno* 41 (2015), 95–125.
- BONADEO 2017: Alessia Bonadeo, „Scattered remarks about the ‚non-genre‘ of Statius' *Silvae*. The construction of a minor canon?“, in: BESSONE/FUCECCHI 2017, 157–166.
- LE BONNIEC/GALLET DE SANTERRE 1945: Henri Le Bonniec/Hubert Gallet de Santerre, „B) Lyciscos et Langon (Pline, *H. N.*, XXXIV, 79)“, in: *Revue Archéologique* 24 (1945), 110–114.
- BOYLE 1993: Anthony J. Boyle, „Introduction: The Roman Song“, in: ders. (Hrsg.), *Roman Epic*, London/New York, 1–18.
- BROICH 1985: Ulrich Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: ders./Manfred Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 31–47.
- BUCHHOLZ/JÖHRENS/MAULL 1973: Hans-Günther Buchholz/Gerhard Jöhrens/Irmgard Maull: *Jagd und Fischfang. Mit einem Anhang: Honiggewinnung*, Archaeologia Homerica Band II, Kapitel J, Göttingen.
- BURKHARD 1991: Katharina Burkhard, *Das antike Geburtstagsgedicht*, Zürich.
- CAIRNS 1972: Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh/Chicago.
- CAIRNS 1992: Francis Cairns, „Propertius 4.9: „Hercules Exclusus“ and the Dimension of Genre“, in: Karl Galinsky (Hrsg.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt a. M. u. a.

- CAMERON 1995: Alan Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton.
- CANCIK 1965: Hubert Cancik, *Untersuchung zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Spudasmata 13, Hildesheim.
- CANCIK 1986: Hubert Cancik, „Statius, ‚Silvae‘. Ein Bericht über die Forschung seit Friedrich Vollmer (1898)“, in: Wolfgang Haase (Hrsg.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung II. Principat. Bd. 32.5. Sprache und Literatur (Literatur der Julisch-Claudischen und der Flavischen Zeit [Schluss])*, Berlin u. a., 2681–2726.
- CANOBBIO 2008: Alberto Canobbio, „*Epigrammata longa e breves libelli*. Dinamiche formali dell’ epigramma marzialiano“, in: Alfredo Mario Morelli (Hrsg.), *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno internazionale Cassino, 29–31 maggio 2006*, Cassino, 169–193.
- CANOBBIO 2014: Alberto Canobbio, „Generi ‚grandi‘ e generi ‚piccoli‘ in Marziale e in Stazio“, in: *BStudLat* 44.2 (2014), 442–470.
- CANOBBIO 2017: Alberto Canobbio, „Bipartition and non-distinction of poetical genres in Martial: *magnum vs parvum*“, in: BESSONE/FUCECCHI 2017, 103–116.
- CAPASSO 1983: Mario Capasso, *Il sepolcro di Vergilio*, Napoli.
- CARROLL-SPILLECKE 1992: Maureen Carroll-Spillecke, „Griechische Gärten“, in: dies. (Hrsg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz.
- CARROLL-SPILLECKE 1998: Maureen Carroll-Spillecke, „Garten. II. Griechenland und Rom. A. Griechenland. B. Rom“, in: *DNP* 4, 787–791.
- CARROLL-SPILLECKE 2003: Maureen Carroll-Spillecke, *Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology*, London.
- CITRONI 1968: Mario Citroni, „Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale“, in: *Dialoghi di archeologia* 2 (1968), 259–301.
- CITRONI 1989: Mario Citroni, „Marziale e la letteratura per i Saturnali (poetica dell’ intrattenimento e cronologia della pubblicazione dei libri)“, in: *Illinois Classical Studies* 14 (1989), 201–226.
- CITRONI 1992: Mario Citroni, „Letteratura per i Saturnali e pratica dell’intrattenimento“, in: *SIFC* 10 (1992), 425–447.
- CLÉMENT-TARANTINO 2006: Séverine Clément-Tarantino, „La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, Géorgiques, 2, 9–82)“, in: *Interférences. Ars Scribendi* 4 (2006), <http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/spip.php?article37> (letzter Abruf am 22. Februar 2017).
- COARELLI 2000: Filippo Coarelli, *Rom. Ein archäologischer Reiseführer*, Mainz.
- COLEMAN 1990: Kathleen M. Coleman, „Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments“, *JRS* 80 (1990), 44–73.
- COLEMAN 2014 a, Kathleen M. Coleman (Hrsg.), *Le Jardin dans l’Antiquité*, Entretiens 60, Vandœuvres.
- COLEMAN 2014 b, Kathleen M. Coleman, „Melior’s plane tree. An Introduction to the Ancient Garden“, in: dies. 2014 a, 1–26.
- COLTON 1982: Robert E. Colton, „Martial 3,82 and Petronius’ Cena Trimalchionis“, in: *Res Publica Litterarum* 5 (1982), 77–83.
- CONTE 1986: Gian Biagio Conte, *The Rethoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal, Ithaca (NY)/London.
- CONTE 1991: Gian Biagio Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l’elegia d’amore, l’enciclopedia di Plinio*, Milano.
- COPLEY 1956: Frank O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison/Oxford.
- CORSARO 1973: Francesco Corsaro, „Il mondo del mito negli Epigrammaton libri di Marziale“, in: *SicGymn* 26.2 (1973), 171–205.

- COWAN 2014: Robert Cowan, „Fingering Cestos: Martial's Catullus' Callimachus“, in: AUGOUSTAKIS 2014, 345–371.
- VAN DAM 2006: Harm Jan van Dam, „Multiple imitation of epic models in the *Silvae*“, in: NAUTA/VAN DAM/SMOLENAARS 2006, 185–205.
- DAMS 1970: Peter Dams, *Dichtungskritik bei nachaugusteischen Dichtern*, Diss. Marburg 1970.
- DAVIS 1991: Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rethoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- DEPEW/OBBINK 2000: Mary Depew/Dirk Obbink, „Introduction“, in: dies. (Hrsgg.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge MA/London, 1–14.
- DERRIDA 1972 a: Jacques Derrida, „Signature evenement contexte“, in: ders., *Marges de la Philosophie*, Paris, 365–393.
- DERRIDA 1972 b: Jacques Derrida, „La Dissemination“, in: ders., *La Dissemination*, Paris, 319–407.
- DEWAR 2002: Michael Dewar, „Siquid habent ueri uatum praesagia: Ovid in the 1st–5th centuries A. D.“, in: Barbara Weiden Boyd (Hrsg.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston, 383–412.
- DNP: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (1996–2002) (Hrsgg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 13 Bde., Stuttgart/Weimar.
- DOMENICUCCI 1996: Patrizio Domenicucci, *Astra Casarum. Astronomia, astrologia e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Testi e studi di cultura classica 16, Pisa.
- DOMINIK/NEWLANDS/GERVAIS 2015: William J. Dominik/Carole E. Newlands/Kyle G. Gervais (Hrsgg.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden/Boston.
- DUNBABIN 2003: Katherine M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge u. a.
- ECK 1997: Werner Eck, „Claudius; [II 42] M. C. Marcellus“, in: DNP 3, 18.
- EGELHAUF-GAISER 2007: Ulrike Egelhauf-Gaiser, „Kolossale Miniaturen: Der Holzfäller Hercules in Statius' „Wäldern“ (*Silve* 3,1)“, in: *Millennium* 4 (2007), 63–92.
- ELVERS 1997: Karl-Ludwig Elvers, „Claudius; [I 11] M. C. Marcellus“, in: DNP 3, 9 f.
- ENGELS 1998: Johannes Engels. *Funerum sepulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit*, Hermes Einzelschriften 78, Stuttgart.
- FALKNER 1995: Thomas M. Falkner, *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*, Oklahoma.
- FANTUZZI 2012: Marco Fantuzzi, *Achilles in Love. Intertextual Studies*, Oxford.
- FECHNER/SCHOLZ 2002: Detlev Fechner/Peter Scholz, „*Schole* und *Otium* in der griechischen und römischen Antike. Eine Einführung in die Thematik und ein historischer Überblick anhand ausgewählter Texte“ in: Elisabeth Erdmann/Hans Kloft (Hrsgg.), *Mensch, Natur, Technik. Perspektiven aus der Antike für das dritte Jahrtausend*, Münster, 83–148.
- FELTEN 1990: Wassiliki Felten, „Herakles. D. Herakles an the Erymanthian Boar (Labour III)“, in: LIMC V.1, 43–48.
- FÖLLINGER 2009: Sabine Föllinger, „Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer)“, in: Thorsten Fögen (Hrsg.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin/New York, 17–36.
- FONTENROSE 1981: Joseph Fontenrose, *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*, Classical Studies 23, Berkeley/Los Angeles/London.
- FRANCHET D'ESPÈREY 2013: Sylvie Franchet d'Espèrey, „The Anxiety of Influence. Stace a face à Virgile et à Lucain“, in: Hélène Casanova-Robin/Allain Billault (Hrsgg.), *Le poète au miroir de ses vers*, Grenoble, 101–118.
- FRINGS 1998: Irene Frings, „Mantua me genuit: Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament“, in: ZPE 123 (1998), 89–100.
- FUGIER 1967: Huguette Fugier, „Horace et les Parthes“, in: BFS 46 (1967), 283–291.

- GALÁN VIOQUE 2002: Guillermo Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary. Translated by J. J. Zoltowski*, Mnemosyne Supplementum 226, Leiden/Boston/Köln.
- GANIBAN 2007: Randall T. Griban, *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge u. a.
- GARSNEY 1999: Peter Garsney, *Food and Society in Classical Antiquity*, Key Themes in Ancient History, Cambridge u. a.
- GARTHWAITE 1998: John Garthwaite, „Patronage and Poetic Immortality in Martial, Book 9“, in: *Mnemosyne* 51.2 (1998), 161–175.
- GÄRTNER 2008: Thomas Gärtner, „Der Epilog zur *Thebais* des Statius“, in: *WJb N. F.* 32, 137–157.
- GENETTE 1982: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- GEORGES: Thomas Baier (Hrsg.), *Der neue Georges : ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearb. von Karl-Ernst Georges. Bearb. von Tobias Dänzer*, 2 Bde., Darmstadt 2013.
- GIANNELLI 1993: G. Giannelli, „Caelius mons (in età classica)“, in: E. M. Steinby (Hrsg.), *Lexicon topographicum Urbis Romae (LTUR). Vol. 1 A–C*, Rom, 208–211.
- GIBSON 2006 b: Bruce Gibson, „The *Silvae* and epic“, in: Nauta/van Dam/Smolenaars 2006, 165–183.
- GIEGENGACK 1969: Jane Marie Giegegack, *Significant names in Martial*, Diss. Yale University.
- GLEI 2009: Reinhold F. Gleis, „The Show Must Go on. The Death of Marcellus and the Future of the Augustan Principate. *Aeneid* 6.860–86“, in: Stahl 2009, 119–134.
- GOWERS 1993: Emily Gowers, *The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature*, Oxford.
- GREENBLATT 1980: Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago.
- GREWING 1998: Farouk Grewing (Hrsg.), *toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Palingenesia 65, Stuttgart.
- GROSSARDT 2001: Peter Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kulturlegende*, Mnemosyne Supplementum 215, Leiden/Boston/Köln.
- GUASTELLA 2017: Gianni Guastella, *Word of Mouth. Fama and its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford/New York.
- GUNDEL 1929: Wilhelm Gundel, „Sternbilder und Sternenglaube“, in: *RE III A.2*, 2412–2439.
- GÜNTHER 2013: Hans-Christian Günther, „The First Collection of Odes: *Carmina I–III*“, in: ders. (Hrsg.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden/Boston, 211–406.
- HARBACH 2010: Andrea Harbach, *Die Wahl des Lebens in der antiken Literatur*, Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften (N. F., 2. R.) 128, Heidelberg.
- HARDER 2002: Annette Harder (Rez.), CAMERON 1995, in: *Mnemosyne* 55.5 (2002), 599–608.
- HARDIE 1983: Alex Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, ARCA 9, Liverpool.
- HARDIE 1993: Philip R. Hardie, *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Roman literature and its contexts, Cambridge.
- HARDIE 1997: Alex Hardie, „Philas and the Plane Tree“, in: *ZPE* 119 (1997), 21–36.
- HARDIE 2002: Philip R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- HARDIE 2006: Philip R. Hardie, „Statius' Ovidian Poetics and the Tree of Atedius Melior (*Silvae* 2.3)“, in: Nauta/van Dam/Smolenaars 2006, 207–221.
- HARDIE 2012: Philip R. Hardie, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge.
- HARRISON 2007: Stephen J. Harrison, *Generic Enrichment in Vergil & Horace*, Oxford.

- HARRISON 2013: Stephen J. Harrison, „Introduction“, in: PAPANGHELIS/HARRISON/FRANGOULIDIS 2013, 1–15.
- HASS 2018 a: Christian D. Hass, „„Geerdetes Denken“ (Teil 1). (Agri)Kultur als Formverfahren und Episteme bei Varro, *De re rustica*“, in: Robert Matthias Erdbeer/Florian Kläger/Klaus Stierstorfer (Hrsgg.), *Literarische Form. Theorien – Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung/Literary Form. Theories – Dynamics – Cultures. Perspectives on Literary Modelling*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte [3. F.] 371, Heidelberg, 305–346.
- HASS 2018 a: Christian D. Hass, „„Den Rand der Küste lesen“, Die Metapher der Seefahrt und die Metonymie der Erde in Vergil, *Georgica* 2,35–46“, in: Mario Baumann/Susanne Froehlich (Hrsgg.) in Zusammenarbeit mit Jens Börstinghaus, *Auf segelbeflügelten Schiffen das Meer befahren. Das Erlebnis der Schiffsreise im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Philippika 119, Wiesbaden.
- HEEG 1914: Joseph Heeg, „Ikarios“, RE IX.1, 973–977.
- HELBIG 1996: Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte (3. Folge) 141, Heidelberg.
- HENKEL 2014: John Henkel, „Vergil Talks Technique: Metapoetic Arboriculture in *Georgics* 2“, in: *Vergilius* 60 (2014), 33–66.
- HENRIKSÉN 1998: Christer Henriksén, „Martial und Statius“, in: GREWING 1998, 77–118.
- HENRIKSÉN 2006: Christer Henriksén, „Martial's Modes of Mourning. Sepulchral Epitaphs in the Epigrams“, in: NAUTA/VAN DAM/SMOLENAARS 2006, 349–367.
- HERRLINGER 1930: Gerhard Herrlinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung. Mit einem Anhang byzantinischer, mittellateinischer und neuhochdeutscher Tierepikeden*, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 8, Stuttgart.
- HERTER 1973: Hans Herter, „Theseus“, in: RE S XIII, 1045–1238.
- HESLIN 2005: Peter J. Heslin, *The Trasvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge.
- HEUVEL 1937: Herman Heuvel, „De inimicitiarum, quae inter Martialem et Statium fuisse dicuntur, indicia“, in: *Mnemosyne* 4.4 (1937), 299–330.
- HINDS 1998: Stephen Hinds, *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Roman Literature and its Contexts, Cambridge.
- HINDS 2000: Stephen Hinds, „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: DEPEW/OBBINK 2000, 221–244.
- HINDS 2002: Stephen Hinds, „Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition“, in: Philip Hardie (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 122–149.
- HÖLKEKAMP 2004 a: Karl-Joachim Hölkeskamp, „Capitol, Comitium und Forum: Öffentliche Räume, sakrale Topographie und Erinnerungslandschaften“, in: SPQR = ders., *SENATUS POPULUSQUE ROMANUS. Die politische Kultur der Republik. Dimensionen und Deutungen*, Stuttgart, 137–168.
- HÖLKEKAMP 2004 b: Karl-Joachim Hölkeskamp, „Exempla und mos maiorum: Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis der Nobilität“, in: SPQR [s. voriger Eintrag], 169–198.
- HÖLSCHER/VON MÖLLENDORFF 2008: Tonio Hölscher/Peter von Möllendorff, „„Niemand wundere sich, sieht er dies Bild!“ Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon“, in: *Poetica* 40 (2008), 289–333.
- HOLZBERG 2004: Niklas Holzberg, „*Illud quod medium est*: Middles in Martial“, in: Stratis Kyriakidis/Francesco de Martino (Hrsgg.), *Middles in Latin Poetry*, Le Rane 39, Bari, 245–260.
- HOPKINSON 2008: Neil Hopkins (Hrsg.), *Lucian. A Selection*, CGLC, Cambridge u. a.

- HUBBARD 1998: Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor.
- JACOBSON 2007: Howard Jacobson, „Horace AP 139: *parturient montes, nascetur ridiculus mus*“, in: *MH* 64.1 (2007), 59–61.
- JOHANNSEN 2006: Nina Johannsen, *Dichter über ihre Gedichte. Die Prosavorreden in den „Epigrammaton libri“ Martials und in den „Silvae“ des Statius*, Hypomnemata 166, Göttingen.
- KAY 1985: Nigel M. Kay, *Martial Book XI. A commentary*, London.
- KELLER 1909: Otto Keller, *Die antike Tierwelt. Erster Band: Säugetiere*, Leipzig.
- KIDD 2014: Stephen Kidd, „Xenophon’s *Cynegeticus* and its Defense of Liberal Education“, in: *Philologus* 58.1 (2014), 76–96.
- KRAGGERUD 2009: Egil Kraggerud, „Vergil Announcing the *Aeneid*. On *Georg.* 3.1–48“, in: STAHL 2009, 1–20.
- KRASSER 2002: Helmut Krasser, „Poeten, Papageie und Patrone. Statius *Silve* 2,4 als Beispiel einer kulturwissenschaftlichen Textinterpretation“, in: Jürgen Paul Schwindt (Hrsg.), *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagentextes*, Heidelberg, 151–168.
- KRASSER 2011 a: Helmut Krasser, „Imagines vitae oder Lebensführung als Programm. Neue Formen biographischer Selbstkonstruktion in der Kaiserzeit“, in: Andreas Haltenhoff/Andreas Heil/Fritz-Heiner Mutschler (Hrsgg.), *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*, Beiträge zur Altertumskunde 275, Berlin/New York, 145–166.
- KRASSER 2011 b: Helmut Krasser, „Sine ullis imaginibus nobilem animum! Valerius Maximus und das Rom der neuen Werte“, in: Andreas Haltenhoff/Andreas Heil/Fritz-Heiner Mutschler (Hrsgg.), *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*, Beiträge zur Altertumskunde 275, Berlin/New York, 233–251.
- KRASSER [im Druck]: Helmut Krasser, „*Me manus una capit*. Von kleinen Büchern und ihren Lesern in Martials Epigrammen“, in: Cornelia Ritter-Schmalz/Raphael Schwitter (Hrsgg.), *Antike Texte und ihre Materialität: Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*, Materiale Textkulturen, Berlin/Boston.
- KREUZ 2016: Gottfried Eugen Kreuz, *Besonderer Ort, poetischer Blick. Untersuchungen zu Räumen und Bildern in Statius’ Silvae*, Göttingen 2016.
- KROLL 1924: Wilhelm Kroll, „Die Kreuzung der Gattungen“, in: ders., *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Nachdruck 1964, Darmstadt, 202–224.
- KÜNZER 2016: Isabelle Künzer, *Kulturen der Konkurrenz. Untersuchungen zu einem senatorischen Interaktionsmodus an der Wende vom ersten zum zweiten Jahrhundert n. Chr.*, Antiquitas Reihe 1, 68, Bonn.
- KÜNZER 2018: Isabelle Künzer, „Prestige- oder Geschmacksfragen? Plinius der Jüngere und die senatorische Reputation im *otium*“, in: Elke Hartmann/Sven Page/Anabelle Thurn (Hrsgg.), *Moral als Kapital im antiken Athen und Rom*, Stuttgart, 307–326.
- LATTIMORE 1942: Richmond Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Illinois Studies in Language and Literature 28.1–2, Urbana.
- LAUSBERG 1960: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München.
- LAUSBERG 1982: Marion Lausberg, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, Studia et Testimonia antiqua 19, München.
- LIDDELL 2003: Erik Liddell, „Statius’ *Silvae* 4. 4. 49–55 and Vergil’s *Georgics* 1. 424–437: *tenuis*. Intertextual Connections and the Tradition of Refined Poetry“, in: *NEJ* 30.3, 129–136.
- LIMC: Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Hrsg.): *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich/München 1981–1999.

- LOEHR 1996: Johanna Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens*, Beiträge zur Altertumskunde 74, Stuttgart/Leipzig.
- LORENZ 2002: Sven Lorenz, *Erotik und Panegyrik. Martials epigrammatische Kaiser*, Classica Monacensia 23, Tübingen.
- LORENZ 2003 a: Sven Lorenz, „Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im Epigrammaton Liber Nonus“, in: *Mnemosyne* 56.5 (2003), 566–584.
- LORENZ 2003 b: Sven Lorenz (Rez.), Nauta 2002, in: *Plekos* 5 (2003), 71–81.
- LORENZ 2004: Sven Lorenz, „Waterscape with Black and White: Epigrams, Cycles and Webs in Martial's Epigrammaton liber quartus“, in: *AJPh* 125 (2004), 255–278.
- LORENZ 2009: Sven Lorenz, „Der „ernste“ Martial: Tod und Trauer in den Epigrammen“, in: *Gymnasium* 116.4 (2009), 359–380.
- LOWE 2010: Dunstan Lowe, „The Symbolic Value of Grafting in Ancient Rome“, in: *TAPA* 140 (2010), 461–488.
- LSJ: Henry Lidell u. a. (Hrsgg.), *A Greek-English Lexicon. New Edition. With a Supplement*, Oxford 1968.
- LUCAS 1900: Hans Lucas, „Recusatio“, in: Festschrift Johannes Vahlen. Zum siebzigsten Geburtstag, 319–333.
- MALAMUD 2007: Martha A. Malamud, „A Spectacular Feast: *Silvae* 4.2“, in: *Arethusa* 40.2 (2007), 223–244.
- MALASPINA 2013: Ermanno Malaspina, „La formation et l'usage du titre *Silvae* en Latin classique“, in: Perrine Galand/Sylvie Laigneau (Hrsgg.), *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIIe siècle*, Turnhout, 17–43.
- MARCHESI 2013: Ilaria Marchesi, „Silenced intertext: Pliny on Martial on Pliny (on Regulus)“, in: *AJPh* 134.1 (2013) 101–118.
- MARCHESI 2014: Ilaria Marchesi, „The unbalanced dinner between Martial and Pliny: one „topos“ in two genres“, in: Olivier Devillers (Hrsg.), *Autour de Plinie le Jeune: en hommage à Nicole Méthy*, Scripta Antiqua 74, Bordeaux, 117–129.
- MARZANO 2014: Annalisa Marzano, „Roman gardens, military conquests, and elite self-representation“, in: COLEMAN 2014 a, 195–244.
- MATTIACCI/PERRUCCIO 2007: Silvia Mattiacci/Andrea Perruccio, *Anti-mitologia ed eredità neoterica in Marziale. Genesi e forme di una poetica*, Arti Spazi Scritture 3, Pisa.
- MATTIACCI 2007: Silvia Mattiacci, „Marziale e la fortuna del neoterismo nella prima età imperiale“, in: MATTIACCI/PERRUCCIO 2007, 137–218.
- MCCARTER 2012: Stephanie McCarter, „*maior post otia virtus*: Public and Private in Statius, *Silvae* 3.5 and 4.4“, in: *CJ* 107.4 (2012), 451–482.
- MEISTER 2017: Jan. B. Meister, „Tracht, Insignien und Performanz des Triumphators zwischen später Republik und früher Kaiserzeit“, in: Fabian Goldbeck/Johannes Wienand (Hrsgg.), *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, Berlin/Boston, 83–102.
- MERLI 1998: Elena Merli, „Epigrammzyklen und ‚serielle Lektüre‘ in den Büchern Martials. Überlegungen und Beispiele“, in: GREWING 1998, 139–156.
- MERLI 2013: Elena Merli, *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio*, Beiträge zur Altertumskunde 318, Berlin/New York.
- MERLI 2017: Elena Merli, „The festinatio in Flavian poetry: a clarification“, in: BESSONE/FUCECCHI 2017, 139–155.
- METTE 1961: Hans Joachim Mette, „‚genus tenue‘ und ‚mensa tenuis‘ bei Horaz“, in: *MH* 18 (1961), 136–139.
- MIELSCH 1989: Harald Mielsch, „Die römische Villa als Bildungslandschaft“, in: *Gymnasium* 96 (1989), 444–456.
- MINDT 2013 a: Nina Mindt, *Martials ‚epigrammatischer Kanon‘*, Zetemata 146, München.

- MINDT 2013 b: Nina Mindt, „Griechische Autoren in den Epigrammen Martials“, *Millennium* 10 (2013), 501–556.
- MÜLLER 1991: Wolfgang G. Müller, „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures“, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.), *Intertextuality*, Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie 15, Berlin/New York, 101–121.
- MÜNZER 1899: Friedrich Münzer, „Claudius“, in: RE III,2, 2662–2667.
- NAUTA/VAN DAM/SMOLENAARS 2006: Ruurd R. Nauta/Harm-Jan Van Dam/Johannes J. L. Smolenaars (Hrsgg.), *Flavian Poetry*, Mnemosyne Supplementum 270, Leiden/Boston.
- NAUTA 2002: Ruurd R. Nauta, *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*, Mnemosyne Supplementum 206, Leiden/Boston/Köln.
- NAUTA 2006: Ruurd R. Nauta, „The *recusatio* in Flavian Poetry“, in: NAUTA/VAN DAM/SMOLENAARS 2006, 21–40.
- NAUTA 2008: Ruurd R. Nauta, „Statius in the *Silvae*“, in: Johannes J. L. Smolenaars/Harm-Jan van Dam/Ruurd R. Nauta (Hrsgg.), *The Poetry of Statius*, Mnemosyne Supplementum 306, Leiden/Boston.
- NEGER 2012: Margot Neger, *Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion*, Classica Monacensia 44, Tübingen.
- NEGER 2014 a: Margot Neger, „*„Graece numquid ait, poeta nescis?“* Martial and the Greek Epigrammatic Tradition“, in: AUGUSTAKIS 2014, 327–344.
- NEGER 2014 b: Margot Neger, „Pliny's Martial and Martial's Pliny: the intertextual dialogue between the „Letters“ and the „Epigrams““, in: Olivier Devillers (Hrsg.), *Autour de Pline le Jeune: en hommage à Nicole Méthy*, Scripta Antiqua 74, Bordeaux, 131–144.
- NEWLANDS 1984: Carole E. Newlands, *The transformation of the locus amoenus in Roman poetry*, Diss. Univ. of California, Berkeley.
- NEWLANDS 1991: Carole E. Newlands, „*Silvae* 3.1 and Statius' poetic temple“, in: CQ 61 (1991) 38–452.
- NEWLANDS 2002: Carole E. Newlands, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge.
- NEWLANDS 2008: Carole E. Newlands, „Statius' Prose Prefaces“, in: MD 61.2 (2008), 229–242.
- NEWLANDS 2011 b: Carole E. Newlands, „Martial, Epigrams 9.61 and Statius, *Silvae* 2.3: Branches from the Same Tree?“, in: Scholia 20 (2011), 93–111.
- NEWLANDS 2011 c: Carole E. Newlands, „The First Biography of Lucan: Statius' *Silvae* 2.7“, in: Paolo Asso (Hrsg.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden, 435–451.
- NIELSEN 1999: Hanne Sigismund Nielsen, „Quasi-Kin, Quasi-Adoption and the Roman Family“, in: Mireille Corbier (Hrsg.), *Adoption et fosterage. Actes d'une table ronde organisée à l'Institut finlandais de Paris les 4 et 5 juin 1993*, Paris, 249–62.
- NUGENT 1996: Susan Georgia Nugent, „Statius' Hypsipyle: Following in the Footsteps of the *Aeneid*“, in: Scholia 5 (1996), 46–71.
- OLD: Peter Glare (Hrsg.), *Oxford Latin Dictionary. Reprinted with corrections*, Oxford 1996.
- VAN OPPEN DE RUITER 2015: Branko F. van Oppen de Ruiter, *Berenice II Euergetis. Essays in Early Hellenistic Queenship*, New York/Basingstoke, 71–115.
- PAPANGHELIS/HARRISON/FRANGOULIDIS 2013: Theodore D. Papangelis/Stephen J. Harrison/Stavros Frangoulidis (Hrsgg.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Trends in Classics. Supplementary Volumes 20, Berlin/Boston.
- PARK 2017: Johannes Park, *Interfiguralität bei Phaedrus. Ein fabelhafter Fall von Selbstinszenierung*, Millennium-Studien 66, Berlin/Boston.
- PEASE 1940: Arthur Stanley Pease, „*mantua me genuit*“, in: CPh 35.2 (1940), 180–182.
- PEDERZANI 1991: Ombretta Pederzani, „L'epos privato e quotidiano di Stazio (note per un commento a *silv.* I 2)“, in: Maia 43 (1991), 21–31.

- PEDERZANI 1992: Ombretta Pederzani, „L'albero di Atedio Meliore (Stat. Silv. 2, 3)“, in: *MD* 29 (1992), 167–181.
- PERRUCCIO 2007: Andrea Perruccio, „Polemica anti-mitologica tra Lucilio e Marziale“, in: MATTIACCI/PERRUCCIO 2007, 11–134.
- PETERS 2005: Joris Peters, „Ein Hundeleben in der Antike. Genutzt – Geschätzt – Verhättschelt – Mißhandelt – Verewigt“, in: *Antike Welt* 36.5 (2005), 8–16.
- PFISTER 1985: Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in: Ulrich Broich/ders. (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1–30.
- PIR²: Edmund Groag u. a. (Hrsgg.), *Prosopographia Imperii Romani Saec. I. II. III*, 2. Aufl., Berlin, 1933–2015.
- POCHMARSKI 1986: Erwin Pochmarski, „Erigone I“, in: *LIMC* III.1, 823 f.
- PRIoux 2014: Évelyne Prioux, „Parler de jardins pour parler de créations littéraires“, in: COLEMAN 2014 a, 87–143.
- PUCCI 1998: Joseph Pucci, *The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*, New Haven.
- PUTNAM 1995: Michael C. J. Putnam, „Design and Allusion in Horace, Odes 1.6“, in: Stephen J. Harrison (Hrsg.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 50–64.
- RENN 1889: Emil Renn, *Die griechischen Eigennamen bei Martial*, Landshut.
- RICHARDSON 1992: L. Richardson Jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore/London 1992, 61–63.
- RIMELL 2015: Victoria Rimell, *The Closure of Space in Roman Poetry. Empire's Inward Turn*, Cambridge.
- RIPOLL 2002: François Ripoll, „Martial et Stace: un bilan de la question“, in: *BAGB* 3 (2002), 303–323.
- ROMAN 2014: Luke Roman, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford.
- ROMAN 2015: Luke Roman, „Statius and Martial: Post-vatic Self-fashioning in Flavian Rome“, in: DOMINIK/NEWLANDS/GERVAIS 2015, 54–72.
- ROSATI 2015: Gianpiero Rosati, „The *Silvae*: Poetics of Impromptu and Cultural Consumption“, in: DOMINIK/NEWLANDS/GERVAIS 2015, 54–72.
- ROSCHER: Wilhelm H. Roscher (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 Bde., Leipzig 1886–1937.
- ROSE 1979: Gilbert P. Rose, „Odysseus' Barking Heart“, in: *TAPA* 109 (1979), 215–230.
- RÜHL 2006: Meike Rühl, *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 81, Berlin/New York.
- RÜHL 2015: Meike Rühl, „Creating the Distinguished Addressee: Literary Patronage in the Works of Statius“, in: Dominik/Newlands/Gervais 2015, 91–105.
- SCHERF 1998: Johannes Scherf, „Zur Komposition von Martials Gedichtbüchern 1–12“, in: GREWING 1998, 119–138.
- SCHIRMER 1894–1897: Adolf Schirmer, „Maira“, in: ROSCHER II.2, 2285–2286.
- SCHÖNBECK 1962: Gerhard Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Dissertation, Heidelberg.
- SCHRÖDER 1999: Bianca-Jeanette Schröder, *Titel und Text. Zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften. Mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 54, Berlin/New York.
- SCHULTZ 1890–1894: August Schultz, „Ikarios“, in: ROSCHER II.1, 111–114.
- SCHULTZ 1916–1924: Wolfgang Schultz, „Teumessischer Fuchs“, in: ROSCHER V, 429–435.
- SCHWARTZ 1889: Eduardus Schwartz, *Coniectanea*, Rostock.

- SCODEL 2005: Ruth Scodel, „Odysseus' Dog and the Productive Household“, in: *Hermes* 133.4 (2005), 401–408.
- SENS 2005: Alexander Sens, „The Art of Poetry and the Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems“, in: Kathryn Gutzwiller (Hrsg.), *Posidippus. The New Posidippus : A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 207–225.
- SERVAIS-SOYEZ 1981: Brigitte Servais-Soyez, „Adonis“ in: *LIMC* I.1, 222–229.
- SHACKLETON BAILEY 1986: David R. M. Shackleton Bailey, „Tu Marcellus eris“, in: *HSPH* 90 (1986), 199–205.
- SIMANTONI-BOURNIA 1992: Eva Simantoni-Bournia, „Krommyo“, in: *LIMC* VI.1, 139–142.
- SPENCER 2010: Diana Spencer, *Roman Landscape: Culture and Identity*, G&R New Surveys in the Classics 39, Cambridge.
- VON STACKELBERG 2009: Katharine T. von Stackelberg, *The Roman garden. Space, sense, and society*, London u. a.
- STAHL 2009: Hans-Peter Stahl (Hrsg.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, Repr. d. Ausg. 1998, Swansea.
- STEIN-HÖLKEKAMP 2005: Elke Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte*, München.
- STENGER 2006: Jan Stenger, „Gattungsmischung, Gattungsevokation Und Gattungszitat. Julians Brief an die Athener als Beispiel“, in: *WJA* 30 (2006), 153–179.
- SUERBAUM 2002: Werner Suerbaum, „Das Epos und die Lehrdichtung“, in: ders. (Hrsg.) *Die Archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die Vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, Handbuch der Altertumswissenschaft VIII.1, München, 278–296.
- SUERBAUM 2012: Werner Suerbaum, „Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung‘ Vergils“, in: Eve-Marie Becker/Stefan Scholz (Hrsgg.), *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch*, Berlin/Boston, 171–220.
- SULLIVAN 1991: John P. Sullivan, *Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge u. a.
- SULLIVAN 1993: John P. Sullivan, „Form opposed: Elegy, Epigram, Satire“, in: Anthony J. Boyle (Hrsg.), *Roman Epic*, London/New York, 143–161.
- SZELEST 1972: Hanna Szelest, „Mythologie und ihre Rolle in den „Silvae“ des Statius“, in: *Eos* 60 (1972), 309–317.
- SZELEST 1974: Hanna Szelest, „Die Mythologie bei Martial“, in: *Eos* 62 (1974), 297–310.
- TAISNE 1996: Anne-Marie Taisne, „Échos épiques dans les Silves de Stace“, in: Fernand Delarue u. a. (Hrsgg.), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius 96–1996*, Poitiers, 2015.
- THEISOHN 2011: Philipp TheisoHN, „Prometheus“, in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.), *Brill's New Pauly Supplements I – Volume 4 : The Reception of Myth and Mythology*, http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps4_e1010150 (letzter Abruf am 2. Januar 2018).
- ThLL: *Thesaurus Linguae Latinae ed. iussu et auctoritate consilii ab academiis societatibusque diversarum nationum electi*, Leipzig 1900–.
- THEODORAKOPOULOS 1997: Elena Theodorakopoulos, „Closure: the Book of Virgil“, in: Charles Martindale (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 155–165.
- THOMAS 1986: Richard F. Thomas, „Virgil's Georgics and the Art of Reference.“, in: *HSPH* 90 (1986), 171–98.
- TOLMAN 1910: Judson A. Tolman, *A Study of the Sepulchral Inscriptions in Buecheler's „Carmina Epigraphica Latina“*, Chicago.
- TOYNBEE 1973: Jocelyn M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London.
- TRACY 2011: Jonathan Tracy, „Internal Evidence for the Completeness of the *Bellum Civile*“, in: Paolo Asso (Hrsg.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden/Boston.

- TRAPP 1984: J. B. Trapp, „The Grave of Vergil“, in: *JWI* 47 (1984), 1–31.
- TSITSIOU-CHELIDONI 2003: Chrysante Tsitsiou-Chelidoni, *Ovid Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*, Studien zur klassischen Philologie 138, Frankfurt a. M. u. a.
- VESSEY 1981: D. W. T. Vessey, „Atedius Melior's Tree: Statius *Silvae* 2.3“, in: *CPh* 76.1 (1981), 46–52.
- VIAN/MOORE 1988: Francis Vian avec la collaboration de Mary B. Moore, „Gigantes“, in: *LIMC* IV, 191–270.
- VISCHER 1965: Rüdiger Vischer, *Das einfache Leben. Wort- und motivgeschichtliche Untersuchungen zu einem Wertbegriff der antiken Literatur*, Studienhefte zur Altertumswissenschaft 11, Göttingen.
- WALTER 2004: Uwe Walter, *Memoria und res publica. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom*, Studien zur Alten Geschichte 1, Frankfurt a. M.
- WEBER 1995: Heinrich E. Weber, „Familie Platanaceae Platanengewächse“, in: ders. (Hrsg.), *Gustav Hegi. Illustrierte Flora von Mitteleuropa. Band IV · Teil 2A. Spermatophyta: Angiospermae: Dicotyledones 2 (2)*, 3. Aufl., Berlin 1995, 5–9.
- WEIZSÄCKER 1902–1909: Paul Weizsäcker, „Priamos“, in: ROSCHER III.2, 2936–2965.
- WILKINS/HARVEY/DOBSON 1995: John Wilkins/David Harvey/Mike Dobson, *Food in Antiquity*, Exeter.
- WILKINSON 2008: L. P. Wilkinson, „Pindar and the Proem to the Third Georgic“, in: Katharina Volk (Hrsg.), *Vergil's Georgics*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, 182–188.
- WIMMEL 1960: Walter Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschriften 16, Wiesbaden.
- WIRTH 2006: Uwe Wirth, „Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte“, in: Lorenz Engel/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hrsgg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar, 111–121.
- WIRTH 2011 a: Uwe Wirth, „Kultur als Pflanzung. Pflanzung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0)“, in: ders. (Hrsg.), *Impfen, Pflanzung, Transplantieren*, Wege der Kulturforschung 2, Berlin, 9–27.
- WIRTH 2011 b: Uwe Wirth, „Gepflanzte Theorie: Eine ‚greffologische‘ Kritik von Hybriditätskonzepten als Beschreibung von intermediären und interkulturellen Beziehungen“, in: Mario Grizelj/Oliver Jahraus (Hrsg.), *TheorieTheorie. Wider die Methodenmüdigkeit in den Geisteswissenschaften*, München, 151–166.
- WIRTH 2012: Uwe Wirth, „Zitieren Pflanzung Exzerpieren“, in: Martin Roussel (Hrsg.) unter Mitarbeit von Christina Borkenhagen, *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, Morphomata 2, Paderborn, 79–98.
- WRAY 2007: David Wray, „Wood: Statius's *Silvae* and the Poetics of Genius“, in: *Arethusa* 40.2 (2007), 127–143.
- YARDLEY 1978: John C. Yardley, „The elegiac Paracausithyron“, in: *Eranos* 76 (1978), 19–34.
- ZEINER 2005: Noelle K. Zeiner, *Nothing Ordinary Here. Statius as Creator of Distinction in the Silvae*, London/New York.
- ZIEHEN 1896: Julius Ziehen, „Epencitate bei Statius“, in: *Hermes* 31.1 (1896), 313–317.
- ZOGG 2015: Fabian Zogg, „ut Homerus, sic Vergilius. Zur Vergil-Zuschreibung der im 1. Jh. n. Chr. bezeugten Gedichte aus der Appendix Vergiliana“, in: *MH* 72.2 (2015) 207–219.
- ZYMNER 2003: Rüdiger Zymner, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn.
- ZYMNER 2010: Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart.

Stellenregister

Wenn die Zählung von Zeilen und Gedichtnummern von der zugrunde gelegten Ausgabe abhängt, ist diese jeweils hinter dem antiken Autor bzw. Werk genannt.

Apicius

- 8.1.2 178 Anm. 62

Apollodor

- 1.34 153 Anm. 78
- 1.67 f. 169 Anm. 29

Apollonios Rhodios

- 2.815–834 171 Anm. 37

Arat

phaen.

- 783–787 110 Anm. 130

Aristoteles

poet.

- 2 (1448a.1–18) 2 Anm. 5
- 4 (1448b.34–1449a.2) 11
- 8 (1451a.16–30) 144 Anm. 53
- 23 (1459a.30–1459b.7) 144 Anm. 53

Athenaios

- 15.677 d-f 190 Anm. 92

Bakchylides

- 5.97–104 169 Anm. 27
- 5.97–154 169 Anm. 27
- 5.104 f. 169 Anm. 28
- 5.104–110 169 Anm. 28
- 5.109 f. 169 Anm. 31
- 5.111 169 Anm. 30
- 5.113–120 169 Anm. 31
- 18.23 f. 171 Anm. 37

Cato

agr.

- 41 f. 43 Anm. 68
- 43 61 Anm. 126
- 51 f. 60 Anm. 122, 61 Anm. 126
- 133 60 Anm. 122, 61 Anm. 126
- 133.2 61 Anm. 127

Cicero

leg.

- 1.1 62 Anm. 131

Pis.

- 59 157 Anm. 90

Columella

- 4.29 43 Anm. 68
- 4.29.13 44 Anm. 71
- 5.11 43 Anm. 68
- 5.11.1 44 Anm. 71
- 5.11.14 44 Anm. 71

arb.

- 6 61 Anm. 126
- 7 60 Anm. 122, 61 Anm. 126
- 8 f. 43 Anm. 68
- 26 f. 43 Anm. 68
- 26.1 44 Anm. 71
- 26.3 44 Anm. 71

Ennius

ann.

- 6.175–179 173 Anm. 45, 192 Anm. 94

Eratosthenes (ed. OLIVIERI)

- 1.33.1–10 216 Anm. 162, 217 Anm. 169

Gellius

- pr.5–8 60 Anm. 124

Herodot

- 3.173.3 94 Anm. 82

Hesiod

theog.

- 185 f. 153 Anm. 78

Homer

Il.

- 2.651 115 Anm. 145
- 2.796 f. 139 Anm. 40
- 2.802 139 Anm. 40
- 2.808 139 Anm. 40
- 3.184–190 140 Anm. 41
- 3.328–339 81
- 4.202–325 139 Anm. 39
- 4.322–325 139 Anm. 39
- 5.82 f. 204 Anm. 123

- 7.166 115 Anm. 145
 - 8.133 209 Anm. 142
 - 8.264 115 Anm. 145
 - 9.189 78 Anm. 37
 - 9.527–605 169 Anm. 27, 176 Anm. 56
 - 9.533–537 169 Anm. 27
 - 9.538–542 169 Anm. 28
 - 9.539 209 Anm. 142
 - 9.541 169 Anm. 28
 - 9.543–546 169 Anm. 28
 - 9.546 169 Anm. 28, 169 Anm. 31
 - 10.264 209 Anm. 142
 - 11.15–46 82 Anm. 47
 - 11.292 209 Anm. 142
 - 11.324 f. 208 Anm. 136
 - 13.295 115 Anm. 145
 - 13.328 115 Anm. 145
 - 13.471–475 208 Anm. 136
 - 13.528 115 Anm. 145
 - 15.478–483 82 Anm. 47
 - 16.130–154 82 Anm. 47
 - 16.333 f. 204 Anm. 123
 - 17.259 115 Anm. 145
 - 19.369–398 82 Anm. 47
 - 20.476 f. 204 Anm. 123
 - 23.32 209 Anm. 142
 - 23.109–256 172
 - 23.110–112 172 Anm. 44
 - 23.114–119 173 Anm. 45
 - 23.127 173 Anm. 46
 - 23.139 173 Anm. 46
 - 23.164 173
 - 23.166–177 173–174 Anm. 48
 - 23.237 f. 174 Anm. 48
 - 23.250 f. 174 Anm. 48
 - 23.388–400 115 Anm. 145
- Od.*
- 5.128 209 Anm. 142
 - 5.131 209 Anm. 142
 - 6.139 70 Anm. 8
 - 6.229–231 70 Anm. 8
 - 7.91–94 205
 - 7.249 209 Anm. 142
 - 8.60 209 Anm. 142
 - 8.476 209 Anm. 142
 - 9.21–28 201 Anm. 113
 - 9.120 199 Anm. 111
 - 10.156–182 175 Anm. 53, 203 Anm. 121
- 10.212–219 205 Anm. 127
 - 11.315 f. 153 Anm. 79
 - 11.413 209 Anm. 142
 - 12.387 209 Anm. 142
 - 14.29–36 205 Anm. 127
 - 14.423 209 Anm. 142
 - 14.438 209 Anm. 142
 - 14.532 209 Anm. 142
 - 16.4 f. 205 Anm. 127
 - 16.162 f. 205 Anm. 127
 - 17.291–327 201
 - 17.292–295 201 Anm. 115
 - 17.296 201
 - 17.297 201
 - 17.300 201
 - 17.302 202
 - 17.304 204
 - 17.304 f. 202
 - 17.306–310 202 Anm. 118
 - 17.307 202
 - 17.308–310 202
 - 17.312–317 203 Anm. 119
 - 17.315–317 203
 - 17.319–321 205
 - 17.322 f. 205 Anm. 126
 - 17.324 f. 204 Anm. 122
 - 17.326 204 Anm. 123
 - 17.326 f. 205
 - 17.328–335 204 Anm. 122
 - 17.336 204 Anm. 122
 - 18.127 201 Anm. 113
 - 18.395 201 Anm. 113
 - 18.424 201 Anm. 113
 - 19.428–466 171 Anm. 37, 176 Anm. 56,
203 Anm. 121
 - 19.449–451 171 Anm. 37
 - 20.13–16 206
 - 22.122–125 82 Anm. 47
- Horaz**
- ars*
- 38–40 118–122
 - 73 f. 8 Anm. 30, 102 Anm. 98, 139
Anm. 37
 - 125–139 143
 - 128–130 141 Anm. 44
 - 131 141
 - 131 f. 141
 - 131–139 141 f.

- 131–152 134 Anm. 24, 138, 146, 148
- 133–135 141
- 136 f. 138 Anm. 34
- 137 141 f., 144
- 138 141 f.
- 138 f. 142
- 139 142
- 140–152 143, 144 Anm. 53
- 141 f. 144
- 143–152 144
- 144 145 Anm. 56
- 147 144
- 148 144
- 149 144
- 151 145 Anm. 56
- 151 f. 145 Anm. 56
- 152 144

carm.

- 1.1 92, 96–100, 119 Anm. 152
- 1.1.3–8 97
- 1.1.6 97
- 1.1.7 f. 97
- 1.1.8 97
- 1.1.29–32 100 Anm. 93
- 1.1.29–36 97
- 1.1.30 97
- 1.1.36 97
- 1.3.37 f. 153 Anm. 79
- 1.6 104, 109, 112, 113–118,
119, 123, 126, 134 Anm. 24,
139 Anm. 37, 141 Anm. 44,
145–148, 155 f., 194, 222
- 1.6.1 114 Anm. 139, 116, 161
- 1.6.2 115, 146
- 1.6.1–4 114
- 1.6.5 f. 114
- 1.6.5–9 116
- 1.6.5–11 146
- 1.6.7 114
- 1.6.8 115
- 1.6.9 114, 116, 146
- 1.6.9 f. 114
- 1.6.9–16 114
- 1.6.10 102 Anm. 98, 116, 146
- 1.6.12 114, 116 mit Anm. 146, 146,
148
- 1.6.13 147
- 1.6.13 f. 146

- 1.6.13–16 115 mit Anm. 145, 148
- 1.6.13–20 115 Anm. 145
- 1.6.14 115
- 1.6.15 f. 115 Anm. 145
- 1.6.17 146
- 1.6.17 f. 147 Anm. 60
- 1.6.17–19 114, 146
- 1.15.4 51 Anm. 98
- 1.17 32 Anm. 34
- 1.33 26 Anm. 15
- 2.5 27 Anm. 15
- 2.10 94 Anm. 82
- 2.10.18–20 94 Anm. 82
- 2.12.7 f. 153 Anm. 80
- 2.16 92, 98–100, 103
- 2.16.1 99
- 2.16.1–12 99
- 2.16.5 99
- 2.16.6 99
- 2.16.11 f. 100
- 2.16.37–40 99
- 2.16.39 f. 100 Anm. 93
- 3.15 27 Anm. 15
- 3.30.1 111 Anm. 134
- 3.30.15 f. 101 Anm. 97
- 4.2.33 135 Anm. 27
- 4.5 92
- 4.7 92
- 4.15 104 Anm. 109, 118–122, 222
- 4.15.1–4 119 f.
- 4.15.23 98 Anm. 92

epist.

- 1.8 93
- 1.8.15 f. 93 Anm. 78
- 1.20 93 Anm. 78
- 2.1.112 98 Anm. 92
- 2.1.225 104 Anm. 109
- 2.1.257 120 Anm. 154

sat.

- 1.4.11 155 Anm. 86
- 2.4 166 Anm. 20
- 2.4.40 166 Anm. 20
- 2.4.41 166 Anm. 20
- 2.4.42 166 Anm. 20
- 2.4.42 166

Hygin astr.

- 2.4.4 217 Anm. 169
- 2.35 216 Anm. 162, 217 Anm. 169

Hygin fab.

- 130.5 217 Anm. 169
- 173 169 Anm. 29

***Ilias parva* (ed. BERNABÉ)**

- Z. 11 138 Anm. 34

***Iliou persis* (ed. BERNABÉ)**

- Z. 13 138 Anm. 34

Juvenal

- 1.1–21 153 Anm. 80
- 4.15–27 181 Anm. 71
- 4.17 181 Anm. 71
- 4.29 181 Anm. 71
- 4.34–36 181 Anm. 71
- 4.65 f. 181 Anm. 71
- 4.94 117 Anm. 149
- 4.133–135 157 Anm. 90
- 6.12 f. 157 Anm. 90
- 7.82–86 5 Anm. 17
- 7.86 f. 185 Anm. 81
- 14.34 f. 157 Anm. 90

Kallimachos (ed. ASPER)***ait.***

- 1.27 f. 141 Anm. 44
- Ap. 155 Anm. 86
- 108–112 155 Anm. 86
- 110–112 155 Anm. 86

epigr.

- 2.1 f.(= 28 Pf.) 141 Anm. 44
- 2.4 (= 28 Pf.) 141 Anm. 44

Livius

- 1.7 34 Anm. 39

Lukan

- 4.92 171 Anm. 41
- 9.441 171 Anm. 41

Lukian***Prom. es***

- 1.1 158 Anm. 93
- 1.4 158 Anm. 93
- 1.6 158 Anm. 93
- 2.5 157 Anm. 90
- 3.4 158 Anm. 93

- 7.2 158 Anm. 93
- 7.6 158 Anm. 94
- 7.7 158 Anm. 94

Lukrez

- 4.1177 f. 27 Anm. 15

Macrobius

- 3.13.3 59 Anm. 120

Martial (ed. SHACKLETON BAILEY)

- 1.1.2 187
- 1.6.3 162 Anm. 2
- 1.14.5 162 Anm. 2
- 1.18 182 Anm. 73
- 1.20 182 Anm. 73
- 1.22.5 162 Anm. 2, 211 Anm. 146
- 1.23 182 Anm. 73
- 1.27 183 Anm. 75
- 1.43 179 Anm. 63, 182 f., 185, 193 Anm. 95
- 1.43.3–8 182 Anm. 73
- 1.43.9 182, 193 Anm. 95
- 1.43.9–11 182
- 1.43.12 183, 211 Anm. 146
- 1.45 132 Anm. 18
- 1.48.2 162 Anm. 2
- 1.48.7 162 Anm. 2, 211 Anm. 146
- 1.49 179 Anm. 63
- 1.49.29 162 Anm. 2
- 1.51.6 162 Anm. 2
- 1.61 14 Anm. 62
- 1.69 196 Anm. 97
- 1.70.7 f. 151 Anm. 75
- 1.83.2 162 Anm. 2
- 1.99 182 Anm. 73
- 1.103 182 Anm. 73
- 1.104.6 f. 170 Anm. 35, 211 Anm. 146
- 1.104.13 162 Anm. 2
- 1.104.16 162 Anm. 2
- 1.107 14 Anm. 62
- 1.109 150 Anm. 68, 202 Anm. 118, 213 Anm. 152
- 1.109.6 213 Anm. 152
- 1.109.14 213 Anm. 152
- 1.109.16 213 Anm. 152
- 1.116 196 Anm. 97
- 1.116.3 198 Anm. 107
- 1.118 132 Anm. 18
- 2.11 183 Anm. 75

- 2.14 183 Anm. 75
- 2.15 183 Anm. 75
- 2.18 183 Anm. 75
- 2.18.1 184 Anm. 76
- 2.19 180 Anm. 69, 182 Anm. 73
- 2.27 183 Anm. 75
- 2.27.1 184 Anm. 76
- 2.37 183 Anm. 75
- 2.46.2 172 Anm. 41
- 2.53 183 Anm. 75
- 2.69 22 Anm. 1, 180 Anm. 68, 183 Anm. 75
- 2.76 152 Anm. 77
- 2.77 151 f., 153, 161
- 2.77.8 152
- 2.78–82 152 Anm. 77
- 2.79 182 Anm. 73
- 2.89 124 Anm. 2, 127 f., 130 f., 133 f., 148, 161
- 2.89.3 131
- 2.89.3 f. 131 Anm. 15
- 2.89.5 131 Anm. 14, 180 Anm. 68
- 3.12 182 Anm. 73
- 3.13 179 Anm. 63, 182 Anm. 73
- 3.20 14 Anm. 62
- 3.22 180 Anm. 68
- 3.23 183 Anm. 75
- 3.27 182 Anm. 73
- 3.36.4 154 Anm. 85
- 3.44 12 Anm. 52
- 3.45 12 Anm. 52, 182 Anm. 73
- 3.47.11 162 Anm. 2
- 3.49 182 Anm. 73
- 3.50 12 mit Anm. 52, 179 Anm. 63, 182 Anm. 73
- 3.58 2 Anm. 4
- 3.58.44 183 Anm. 75
- 3.60 182 Anm. 73
- 3.74.4 154 Anm. 83
- 3.77 179 Anm. 63
- 3.82 179 Anm. 63, 180 Anm. 69, 202 Anm. 118
- 3.82.19 202 Anm. 118
- 3.82.32 180 Anm. 69
- 4.14 14 Anm. 62
- 4.29 12
- 4.35.3 162 Anm. 2, 211 Anm. 146
- 4.35.4 162 Anm. 2
- 4.46.16 155 Anm. 87
- 4.49 12 f., 14 Anm. 59
- 4.49.7 f. 12
- 4.54 22 Anm. 1
- 4.54.8 30 Anm. 27
- 4.66 179 Anm. 63
- 4.67 124 Anm. 2, 124 Anm. 2, 127, 133, 134 Anm. 23
- 4.67.8 133 Anm. 21
- 4.68 182 Anm. 73
- 4.68.2 183 Anm. 75
- 4.69 182 Anm. 73
- 4.74.4 162 Anm. 2, 211 Anm. 146
- 4.85 182 Anm. 73
- 5.5 14 Anm. 62
- 5.8 133 Anm. 21
- 5.10 14 Anm. 62, 150 Anm. 68
- 5.13.3 187 Anm. 85
- 5.16.2 f. 187 Anm. 85
- 5.25 133 Anm. 21
- 5.38 133 Anm. 21
- 5.44 183 Anm. 75
- 5.47 183 Anm. 75
- 5.50 183 Anm. 75
- 5.50.8 164 Anm. 12
- 5.53 12
- 5.59.4 151 Anm. 71
- 5.65 211 Anm. 147
- 5.65.2 170 Anm. 35
- 5.65.10 170 Anm. 35
- 5.78 166, 185, 191 f., 193, 195
- 5.78.1 f. 165 Anm. 14, 185
- 5.78.2 186
- 5.78.3–21 186
- 5.78.16 186
- 5.78.22 186
- 5.78.25 182 Anm. 73
- 5.78.30–32 186
- 5.78.31 186
- 5.79 180 Anm. 69
- 5.82 124 Anm. 2, 127–131, 133 f., 137, 142 Anm. 49, 148, 161, 182, 189
- 5.82.1 189
- 5.82.1 f. 128 Anm. 9
- 5.82.3 130 Anm. 11, 133 Anm. 21
- 5.82.4 128
- 6.11 182 Anm. 73
- 6.28 22 Anm. 1, 196 Anm. 97
- 6.28.8 135 Anm. 25

- 6.28.8 f. 45 Anm. 75
- 6.29 22 Anm. 1
- 6.44 183 Anm. 75
- 6.48 183 Anm. 75
- 6.51 182 Anm. 73
- 6.52 196 Anm. 97
- 6.64.25 187 Anm. 85
- 6.64.28 150 Anm. 68
- 7.2.3 f. 170 Anm. 35
- 7.20 179 Anm. 63, 184, 192
- 7.20.4 184
- 7.20.13 184 Anm. 76
- 7.20.18 184
- 7.20.20–22 184 Anm. 76
- 7.27 7, 14 Anm. 59, 17, 20 f., 54
Anm. 104, 79 Anm. 42, 161,
162–220 (insbes. 162–195),
221–223
- 7.27.1 164 f., 171
- 7.27.2 164, 170, 187
- 7.27.3 162 Anm. 1, 164, 174, 177, 199
Anm. 112, 213
- 7.27.4 164 f., 167, 173, 177, 184
- 7.27.5 164 Anm. 11
- 7.27.5–8 180
- 7.27.6 164, 172
- 7.27.7 164
- 7.27.7 f. 173
- 7.27.8 164
- 7.27.9 165, 168, 173
- 7.27.9 f. 172
- 7.27.10 164 f., 167, 184 f., 220
- 7.53.3 135 Anm. 25
- 7.59 179 Anm. 63
- 7.61.6 154 Anm. 85
- 7.63 14 Anm. 62
- 7.63.5 f. 110 f. Anm. 131
- 7.63.9 135 Anm. 25
- 7.78 179 Anm. 63, 179 Anm. 63
- 7.81 132 Anm. 18
- 7.84 159 Anm. 97
- 7.84.2 150 Anm. 68
- 7.84.6–8 159 Anm. 97
- 7.85.3 f. 132
- 7.86 182 Anm. 73
- 7.90 132 Anm. 18
- 7.96 196 Anm. 97
- 7.98 2 Anm. 4
- 7.99 181 Anm. 71
- 8.22 179 Anm. 63
- 8.3 12
- 8.3.17 f. 104 Anm. 107
- 8.6.2 155 Anm. 87
- 8.18 14 Anm. 62
- 8.23 164 Anm. 12
- 8.27 124 Anm. 2, 127, 131 f., 133
- 8.28 132 Anm. 19, 188 Anm. 88
- 8.29 128, 131 f., 132 Anm. 19, 134,
161
- 8.29.1 131
- 8.33 188 Anm. 88
- 8.38 22 Anm. 1, 25 Anm. 7
- 8.44.7 151 Anm. 75
- 8.48 181 Anm. 71
- 8.48.7 184 Anm. 76
- 8.49.1 153 Anm. 80
- 8.50 (51) 188
- 8.50 (51).21 f. 188 Anm. 88
- 8.53.11 162 Anm. 2
- 8.55 136 Anm. 30
- 8.55 (56).17–20 3 Anm. 9
- 8.55 (56).20 5 Anm. 20
- 8.59 183 Anm. 75
- 8.59.5–12 184 Anm. 76
- 8.60.1 151 Anm. 75
- 8.61.3 187 Anm. 85
- 8.66.3 135 Anm. 25
- 8.67 183 Anm. 75
- 8.67.4 162 Anm. 2
- 9 136 Anm. 28, 158
- 9.ep. 159 Anm. 97
- 9.ep.3 132 Anm. 16, 159 Anm. 97
- 9.ep.7 132 Anm. 16, 148
- 9.ep.7 f. 160
- 9.pr. 159 Anm. 96
- 9.9 183 Anm. 75
- 9.9 (10) 183 Anm. 75
- 9.13.2 172 Anm. 41
- 9.14 179 Anm. 63, 183 mit Anm. 75
- 9.19 183 Anm. 75
- 9.23 159 Anm. 96
- 9.24 159 Anm. 96
- 9.35 183 Anm. 75
- 9.42.6 135 Anm. 25
- 9.43 159 Anm. 96
- 9.44 159 Anm. 96
- 9.45 157 mit Anm. 91
- 9.45.3 157

- 9.45.8 157
- 9.48 170 Anm. 35, 179 Anm. 63, 181, 182 Anm. 73, 188 f.
- 9.48.3 189 f.
- 9.48.4 189
- 9.84.5 189 f.
- 9.48.6 189
- 9.48.7 190
- 9.48.8 190
- 9.48.9 190
- 9.48.11 f. 190
- 9.48.12 190
- 9.49 132 Anm. 19
- 9.50 7, 12, 14 Anm. 59, 15, 21, 123, 124–161, 182 mit Anm. 72, 191 f., 195, 221–223
- 9.50.1 124
- 9.50.2 125, 131, 131, 157
- 9.50.3 124, 130, 135, 138, 147
- 9.50.3 f. 126, 135, 142
- 9.50.4 130
- 9.50.5 142, 149, 153, 155, 157 f.
- 9.50.6 130 mit Anm. 13, 142, 153, 155, 157
- 9.54.1–4 162 Anm. 2
- 9.59.1 129
- 9.61 36 Anm. 49
- 9.64 159 Anm. 96, 211 Anm. 147
- 9.65 159 Anm. 96, 211 Anm. 147
- 9.73.2 154 Anm. 85
- 9.74 150 Anm. 68, 159 Anm. 96
- 9.76 150 Anm. 68, 159 Anm. 96
- 9.76.9 f. 159 Anm. 96
- 9.81 127 Anm. 6, 136 Anm. 30, 191
- 9.85 182 Anm. 73
- 9.86 14 Anm. 62
- 9.97 193
- 9.97.10 183 Anm. 75
- 9.101 159 Anm. 96, 160 Anm. 100, 211 Anm. 147
- 9.101.6 170 Anm. 35
- 10.4 12 f., 14 Anm. 59, 150 Anm. 68
- 10.4.9 f. 12 f.
- 10.4.10 158
- 10.10.8 154 Anm. 85
- 10.20 (19) 162 Anm. 4
- 10.31 180 f.
- 10.31.4 181
- 10.37.7 181 Anm. 71
- 10.37.14 162 Anm. 2
- 10.37.18 162 Anm. 2
- 10.39.4 156 Anm. 89
- 10.45 179 Anm. 63
- 10.47.1–3 190 Anm. 91
- 10.47.1 f. 185 Anm. 80
- 10.47.8 185 Anm. 80
- 10.48 166, 185, 191, 193
- 10.48.5 137 Anm. 32
- 10.48.13 186
- 10.49 182 Anm. 73
- 10.59 192
- 10.59.5 f. 192
- 10.73 180 Anm. 68
- 10.96.9 172 Anm. 42
- 11.18.17 172 Anm. 41
- 11.18.17 f. 172 Anm. 41, 178 Anm. 61
- 11.18.18 170 Anm. 35
- 11.34 183 Anm. 75
- 11.42 150 Anm. 68
- 11.48 111 Anm. 131
- 11.48.3 f. 197 Anm. 105
- 11.49 (50).9 180
- 11.50 (49) 111 Anm. 131
- 11.52 166, 185, 191, 193
- 11.52.17 137 Anm. 32, 153 Anm. 80
- 11.52.17 f. 137 Anm. 32, 153 Anm. 80
- 11.52.18 137 Anm. 32
- 11.69.7 203
- 10.53 196 Anm. 97
- 10.61 196 Anm. 97
- 11.13 196 Anm. 97
- 11.65 182 Anm. 73, 182 Anm. 73
- 11.69 7, 17, 20 f., 79 Anm. 42, 161, 162–220 (insbes. 195–220), 221–224
- 11.69.1 f. 197
- 11.69.2 162 Anm. 2, 197
- 11.69.3 197, 202
- 11.69.3–6 197
- 11.69.4 162 Anm. 2, 197
- 11.69.5 215 Anm. 162, 216
- 11.69.7 197, 201, 212
- 11.69.7–10 197
- 11.69.7–12 197
- 11.69.8 162 Anm. 2, 200
- 11.69.9 207, 209 Anm. 142
- 11.69.9 f. 170 Anm. 35
- 11.69.10 198, 207

- 11.69.11 198, 201, 212
 - 11.69.12 198, 201, 212, 220
 - 11.77 183 Anm. 75
 - 11.91 196 Anm. 97
 - 11.108 132 Anm. 18
 - 12.pr. 177 Anm. 60
 - 12.pr.20 f. 1 Anm. 2
 - 12.1 177 Anm. 69 , 217 mit Anm. 168
 - 12.1.1 162 Anm. 2
 - 12.3 14 Anm. 62
 - 12.11 14 Anm. 62
 - 12.14 177 f.
 - 12.14.3 162 Anm. 2
 - 12.14.9 178
 - 12.14.9 f. 166 Anm. 20
 - 12.14.9–12 178
 - 12.14.10 178
 - 12.17 179 Anm. 63
 - 12.18.22 162 Anm. 2
 - 12.19 183 Anm. 75
 - 12.28 (29) 183 Anm. 75
 - 12.28 (29).21 f. 184 Anm. 76
 - 12.41 180 Anm. 68
 - 12.48 179 Anm. 63
 - 12.82 183 Anm. 75
 - 12.94 1–3, 6, 12, 14 f., 110 Anm. 129, 132, 190 mit Anm. 93
 - 12.94.9 2
 - 12.94.10 2–3
 - 13.3 132 Anm. 18
 - 13.3.7 f. 150 Anm. 71
 - 13.7 f. 132 Anm. 18
 - 13.41 170 Anm. 35, 181
 - 13.46 47 Anm. 79
 - 13.51–78 185 Anm. 78
 - 13.79–91 185 Anm. 78
 - 13.92 178 Anm. 61
 - 13.93 170 Anm. 35, 178 Anm. 61, 179 Anm. 63, 181
 - 13.94 162 Anm. 2
 - 13.95 162 Anm. 2
 - 13.98 162 Anm. 2
 - 13.100 162 Anm. 2
 - 13.106–125 185 Anm. 78
 - 14.1.5 151 Anm. 73
 - 14.2 132 Anm. 18, 150 Anm. 71
 - 14.30 162 Anm. 2, 176 Anm. 56
 - 14.30.2 174 Anm. 50
 - 14.31 162 Anm. 2, 176 Anm. 56
 - 14.86 162 Anm. 2, 176 Anm. 56
 - 14.98.2 151 Anm. 71
 - 14.106.le. 151 Anm. 71
 - 14.108 155 Anm. 87
 - 14.119.le. 151 Anm. 71
 - 14.171 150 f.
 - 14.172 151
 - 14.177 151 Anm. 74
 - 14.178 151 Anm. 74
 - 14.178.le. 151 Anm. 71
 - 14.182 156 Anm. 89
 - 14.182.2 156 Anm. 89
 - 14.182.le. 151 Anm. 71
 - 14.183 5 Anm. 20
 - 14.183–196 14
 - 14.185 5 Anm. 20
 - 14.200 162 Anm. 2, 176 Anm. 56
 - 14.221 179 Anm. 63
 - sp. 2.1 151 Anm. 75
 - sp. 6 (5) 211, 211 Anm. 148
 - sp. 6 (5).4 211
 - sp. 7 (15) 211
 - sp. 8 (6b) 162 Anm. 2, 211 Anm. 148
 - sp. 9 (7) 211 Anm. 148
 - sp. 10 (8) 211 Anm. 148
 - sp. 12 (10) 162 Anm. 2
 - sp. 13 (11).3 162 Anm. 2, 175 Anm. 52
 - sp. 13 (11).5 162 Anm. 2
 - sp. 14–16 (12–14) 162 Anm. 2
 - sp. 17 (15).1 f. 170 Anm. 35
 - sp. 17 (15).3 162 Anm. 2
 - sp. 23 (20) 162 Anm. 2
 - sp. 23 (27) 162 Anm. 2
 - sp. 24 (21) 211 Anm. 148
 - sp. 25 (21b) 211 Anm. 148
 - sp. 26 (22).7 162 Anm. 2
 - sp. 28 (25) 211 Anm. 148
 - sp. 29 (25b) 211 Anm. 148
 - sp. 30 (26) 211 Anm. 148
 - sp. 32 (28, prius 27) 211
 - sp. 32 (28, prius 27).4 170 Anm. 35
 - sp. 33 (29, prius 30) 211 Anm. 146
 - sp. 33 (30).4 162 Anm. 2
- Ovid**
am.
- 1.1 f. 176 Anm. 54
 - 1.6.65 f. 27 Anm. 16

- 1.15.1 104 Anm. 108
- 2.1.11–20 153 Anm. 80
- 2.18.3 104 Anm. 108

ars

- 2.373 f. 207 Anm. 134
- 2.374 207, 208 Anm. 135 f., 210

epist.

- 4.91 94 Anm. 82

fast.

- 1.543–586 34 Anm. 39
- 2.231 210
- 2.231–234 207 Anm. 134
- 2.232 207, 208 Anm. 135, 210
- 2.233 210
- 2.271–273 32 Anm. 34

met.

- 1.1 f. 105
- 1.82 f. 157 Anm. 90
- 1.364 157 Anm. 90
- 1.452–567 25, 57 Anm. 114
- 1.689–712 25
- 2.550–595 25
- 3 25
- 3.52–54 175 Anm. 52
- 3.213 212 Anm. 149
- 3.407–412 28
- 3.410 29
- 3.412 29
- 5 25, 31
- 5.346–358 153 Anm. 78
- 5.572–641 25, 59 Anm. 121
- 5.573 26 Anm. 13
- 5.575 26 Anm. 13
- 5.585 32 Anm. 34
- 5.587 f. 26
- 5.590 26 Anm. 13
- 5.594 26
- 5.597 26 Anm. 13
- 5.598 26 Anm. 13
- 5.599 26 Anm. 13
- 5.607–609 33
- 5.623 26 Anm. 13
- 5.636 26 Anm. 13 u.14
- 5.636 f. 26
- 5.637 26 Anm. 13
- 5.638 26 Anm. 13
- 7.435 f. 171 Anm. 37

- 7.759–793 215
- 7.763–768 215 Anm. 161
- 7.771–778 215 Anm. 161
- 8.273–280 169 Anm. 27
- 8.273–551 169 Anm. 27
- 8.279–302 208 Anm. 138
- 8.281–297 169 Anm. 28
- 8.282 f. 169 Anm. 28
- 8.285 f. 175 Anm. 53
- 8.287–289 208
- 8.288 169 Anm. 28, 208 Anm. 141
- 8.288 f. 208
- 8.289 208 Anm. 141
- 8.297 169 Anm. 28
- 8.298–317 169
- 8.329–419 169
- 8.338–344 210
- 8.344 210
- 8.355 208 Anm. 141
- 8.360 169 Anm. 29
- 8.362–36 169 Anm. 31
- 8.399–402 169 Anm. 31
- 8.400 208 Anm. 141
- 8.411–413 210 Anm. 144
- 8.417 208 Anm. 141
- 8.419 175
- 8.422 169 Anm. 28
- 8.429 208 Anm. 141
- 8.431 177
- 8.587 177 Anm. 59
- 8.661–865 201
- 10 31, 63
- 10.12 37 Anm. 51
- 10.82 37 Anm. 51
- 10.86–105 36
- 10.88 37
- 10.89 37 Anm. 51
- 10.90 37
- 10.94 49 mit Anm. 89
- 10.106–142 57 Anm. 114
- 10.143 37 Anm. 51
- 10.550 207
- 10.710–716 170 Anm. 37
- 11.2 37 Anm. 51
- 11.8 37 Anm. 51
- 11.19 37 Anm. 51
- 11.27 37 Anm. 51
- 11.38 37 Anm. 51
- 11.68 37 Anm. 51

- 12.593 171 Anm. 41
- 13.655 171 Anm. 41
- 14.663 51 Anm. 98

Pont.

- 4.12.10 f. 138 Anm. 36
- 4.16.5–46 138 Anm. 36
- 4.16.6 138 Anm. 36
- 4.16.9 138 Anm. 36
- 4.16.25 f. 138 Anm. 36
- 4.16.27 138 Anm. 36

trist.

- 2.333 f. 153 Anm. 80

Moschus

- 3.80 139 Anm. 37

Pausanias

- 2.7.9 170 Anm. 34
- 8.45.6 169 Anm. 29
- 8.46 170 Anm. 34
- 8.47.2 170 Anm. 34

Petron

- 64.6 202 Anm. 118
- 64.9 202 Anm. 118
- 71.11 202 Anm. 118

Phaedrus

- 1.21.5 208
- 3.14.10 f. 94 Anm. 82
- 4.16 156 Anm. 89
- 4.16.3 157 Anm. 90
- 4.16.6 157 Anm. 90
- 4.ep.7–9 130 Anm. 12

app.

- 5 159 Anm. 97
- 5.1 157 Anm. 90
- 5.11 157 Anm. 90.

Pindar*O.*

- 1 95 Anm. 83
- 6.1–5 111 Anm. 134

Plinius d. Ä.*nat.*

- pr.24 60 Anm. 124
- 8.210 179 mit Anm. 65–67
- 12.6–12 40 Anm. 62, 59
- 12.8 40 Anm. 59

- 17.96 61 Anm. 127
- 17.96–98 60 Anm. 122, 61 Anm. 126
- 17.97 61 Anm. 126
- 17.99–122 43 Anm. 68
- 17.100 48 Anm. 87
- 17.103 44 Anm. 71
- 17.118–121 48 Anm. 87
- 17.120 50 Anm. 94
- 17.121 51 Anm. 96
- 17.137 f. 44 Anm. 71
- 17.204 51 Anm. 98
- 34.38 f. 154
- 34.39–47 154
- 34.41 154 Anm. 82
- 34.79 149
- 34.82 149
- 35.48 154 Anm. 82
- 35.49 154 Anm. 82
- 35.82 150
- 35.157 154 Anm. 81

Plinius d. J.*epist.*

- 1.6 162 Anm. 4
- 3.7.8 110 Anm. 131
- 3.21 162 Anm. 4
- 5.6.7 162 Anm. 4

Plutarch*am.*

- 8 (2.753b.1) 27 Anm. 15

Thes.

- 9 171 Anm. 37

Pollux

- 5.45 212 Anm. 149, 214 Anm. 157

Polybios

- 31.29 162 Anm. 4

Poseidipp*ep.*

- AB 67 (X 38–XI 5) 154 Anm. 81
- AB 68 (XI 6–11) 154 Anm. 81

Properz

- 1.16.45 f. 27 Anm. 16
- 2.1.39 f. 153 Anm. 80
- 2.8.38 79 Anm. 40
- 3.3.23 f. 120 Anm. 155
- 3.9.9 150 Anm. 68

- 3.9.47 f. 153 Anm. 80
- 4.9 34 Anm. 39

Quintilian

inst.

- 1.pr.6 66 Anm. 1
- 10.1.46 11 Anm. 49

scriptores historiae Augustae

Max.

- 4.1 f. 193 Anm. 95

Seneca

Ag.

- 832 172 Anm. 41

Oed.

- 530–547 49 Anm. 89
- 541 49 Anm. 89

Servius

- ecl. 6.3 139 Anm. 37

Silius Italicus

- 1.81–84 110 Anm. 131
- 1.408 172 Anm. 41
- 5.436 f. 153 Anm. 78
- 7.158 172 Anm. 41
- 13.12 174 Anm. 50

Statius

Ach.

- 1.19 6 Anm. 24

silv. (ed. COURTNEY)

- 1.pr 10 mit Anm. 43
- 1.pr.1–9 4–6
- 1.pr.1–15 108 Anm. 124
- 1.pr.2 4
- 1.pr.3 53 Anm. 101
- 1.pr.5 f. 6
- 1.pr.6 f. 5
- 1.pr.7 5
- 1.pr.7–9 11, 110 Anm. 129
- 1.pr.8 5
- 1.pr.9 5
- 1.pr.13 53 Anm. 101
- 1.pr.16–20 95 Anm. 85
- 1.pr.20–23 5 Anm. 16
- 1.1 10, 89 Anm. 74
- 1.1.93 f. 89 Anm. 73
- 1.2 5 Anm. 16, 9
- 1.2.90 79 Anm. 42

- 1.2.95–97 95 Anm. 84, 118 Anm. 151
- 1.2.202 f. 120 Anm. 155
- 1.2.203 30 Anm. 27
- 1.3.104 93 Anm. 79
- 1.4 9, 10 Anm. 39
- 1.4.36 104 Anm. 109
- 1.5 28
- 1.5.8 106 Anm. 117
- 1.5.41–50 28
- 1.5.55 28
- 1.6.91–107 89 Anm. 73
- 2.pr 22 Anm. 1
- 2.pr.15 f. 22 Anm. 3, 136 Anm. 30
- 2.1 22 Anm. 1, 25 Anm. 7, 45–49, 52, 59, 64
- 2.1.1 45
- 2.1.67–69 120 Anm. 155
- 2.1.69 45 Anm. 75
- 2.1.84–87 46
- 2.1.85 46
- 2.1.86 46
- 2.1.101 f. 46, 48 Anm. 85, 51 Anm. 98, 56
- 2.1.102 47
- 2.1.106 f. 47
- 2.1.117 f. 95 Anm. 84
- 2.1.124 f. 45 Anm. 75
- 2.1.137 47
- 2.2.10 30 Anm. 27
- 2.2.138–142 120 Anm. 155
- 2.3 7, 12 Anm. 50, 17, 20, 22–65, 88, 91, 117 Anm. 148, 123, 136 Anm. 30, 163, 176, 194, 204 Anm. 124, 216 Anm. 165, 221–224
- 2.3.1 30
- 2.3.1 f. 24, 26, 43
- 2.3.1–5 29
- 2.3.1–7 24, 38
- 2.3.1–61 54
- 2.3.2 27, 31 Anm. 30, 38 Anm. 56, 48 Anm. 85
- 2.3.3 26, 38 Anm. 56
- 2.3.4 26 Anm. 13, 48 Anm. 85, 62
- 2.3.5 26 Anm. 13, 30, 31 Anm. 30, 38 Anm. 56, 61
- 2.3.6 f. 24
- 2.3.8 24
- 2.3.8–34 24, 63

- 2.3.8–61 24
- 2.3.10–14 32
- 2.3.11 56
- 2.3.12 f. 34 f., 37
- 2.3.12–14 35
- 2.3.14 36
- 2.3.15 f. 35
- 2.3.21 35
- 2.3.32 26 Anm. 13
- 2.3.34 26
- 2.3.35 f. 26
- 2.3.35–61 24, 38, 64
- 2.3.37 f. 27
- 2.3.39 48 Anm. 85, 61 mit Anm. 128
- 2.3.39–44 39
- 2.3.40 41
- 2.3.41 39 f.
- 2.3.42 26, 40
- 2.3.43 27, 30, 62
- 2.3.43–52 24, 27, 36
- 2.3.44 26
- 2.3.45 26 Anm. 13, 27
- 2.3.48 26 Anm. 13, 29 Anm. 26
- 2.3.51 f. 36, 49
- 2.3.52 42, 48 Anm. 85, 54
- 2.3.54 48 Anm. 85
- 2.3.55 26 Anm. 13, 27
- 2.3.56 26 f.
- 2.3.56 f. 27
- 2.3.57 27
- 2.3.58 51
- 2.3.60 61
- 2.3.60 f. 24, 27, 31
- 2.3.61 26 Anm. 13, 29 Anm. 26
- 2.3.62 f. 25, 62
- 2.3.62–77 24, 38, 54
- 2.3.64 38 Anm. 57
- 2.3.69 38 Anm. 57
- 2.3.71 38 Anm. 57
- 2.3.72 38
- 2.3.77 39, 48 Anm. 85, 62
- 2.4 22 Anm. 1 u. 3, 136 Anm. 30, 196 Anm. 100
- 2.6.54 f. 79 Anm. 42
- 2.7 11
- 2.7.74 5 Anm. 20
- 3.1 111 Anm. 134
- 3.2 95
- 3.2.40 106 Anm. 117
- 3.2.64b–66 153 Anm. 79
- 3.2.143 95 Anm. 84
- 3.2.144 106 Anm. 117
- 3.5 95 mit Anm. 84
- 3.5.34 f. 103 Anm. 107
- 3.5.35 f. 95 Anm. 84
- 3.5.36 106 Anm. 117
- 4.pr 10 mit Anm. 43, 136 Anm. 30
- 4.pr.1 f. 66 Anm. 1
- 4.pr.9 93 Anm. 79
- 4.pr.9 f. 4 Anm. 14, 60 Anm. 123, 66 Anm. 3, 91,
- 4.1–3 10, 95 Anm. 85, 121
- 4.2 15, 118
- 4.2.65–67 117 Anm. 149
- 4.3 89 Anm. 74, 118
- 4.3.114–163 89 Anm. 74
- 4.3.119 f. 89 Anm. 74
- 4.3.130–133 89 Anm. 74
- 4.4 4 Anm. 14, 6 Anm. 24, 7, 10, 17, 20 f., 64 f., 66–123, 88, 145, 194, 221–224
- 4.4.1–11 66, 69, 82
- 4.4.4–7 72 Anm. 18
- 4.4.8 f. 69 f., 71, 103
- 4.4.10 f. 93 Anm. 78
- 4.4.12–26 66, 72, 80
- 4.4.12–45 66, 72
- 4.4.18 f. 72
- 4.4.27 72
- 4.4.27–29 72
- 4.4.27–45 67, 69, 72, 76 Anm. 31, 80, 84, 92, 98, 100, 104, 106, 108, 119 Anm. 152, 121
- 4.4.28 104
- 4.4.28 f. 76, 93
- 4.4.28–36 93
- 4.4.29 73
- 4.4.30 f. 78 Anm. 36
- 4.4.30–33 76
- 4.4.31 73 Anm. 20, 94
- 4.4.32 95
- 4.4.33 f. 67, 76
- 4.4.35 f. 96
- 4.4.35–38 77
- 4.4.36 77
- 4.4.37 f. 77
- 4.4.39 76 Anm. 31
- 4.4.39–45 76 Anm. 31

- 4.4.40 76 Anm. 31
- 4.4.43–45 106
- 4.4.44 106
- 4.4.45 f. 80
- 4.4.46 73 Anm. 20
- 4.4.46 f. 101 Anm. 97, 102 Anm. 101
- 4.4.46–49 101
- 4.4.46–55 67 f., 80, 82, 98, 101 f., 104, 106, 108 f., 112 f.
- 4.4.46–77 67, 80, 91 f., 100
- 4.4.47 116
- 4.4.48 102 Anm. 102, 116
- 4.4.48 f. 102, 105
- 4.4.49 92, 103 mit Anm. 106, 105 Anm. 112
- 4.4.49 f. 77 Anm. 34, 103
- 4.4.49–55 110 Anm. 130
- 4.4.50 107
- 4.4.50 f. 106
- 4.4.51 f. 86, 103
- 4.4.53 103 Anm. 106, 116
- 4.4.53 f. 104
- 4.4.53–55 110 Anm. 130
- 4.4.54 110
- 4.4.54 f. 67
- 4.4.55 105, 110 mit Anm. 130, 112 Anm. 136
- 4.4.56 80
- 4.4.56 f. 84
- 4.4.56–77 67–69, 71 mit Anm. 16, 78 mit Anm. 36, 80, 84, 89, 105, 109, 112 Anm. 137
- 4.4.58–60 80
- 4.4.61 89
- 4.4.61–64 80
- 4.4.64–69 80, 82
- 4.4.65 81
- 4.4.65–68 103 Anm. 103
- 4.4.66 82
- 4.4.66–68 82
- 4.4.67 82 f.
- 4.4.69 f. 118, 120
- 4.4.69–73 85
- 4.4.71 86
- 4.4.71 f. 85
- 4.4.72 f. 86
- 4.4.74 86
- 4.4.75 87
- 4.4.78 103 Anm. 106
- 4.4.78–86 67, 112 Anm. 137
- 4.4.87–100 67, 78 f., 98, 103 f., 105, 106 Anm. 114, 112, 119 Anm. 152
- 4.4.88 95
- 4.4.88 f. 120 Anm. 155
- 4.4.89 106 Anm. 117
- 4.4.90–92 101 Anm. 97, 102 Anm. 101
- 4.4.93–100 119
- 4.4.94 112, 119
- 4.4.95 f. 112, 119
- 4.4.95–100 118, 121
- 4.4.97–99 120
- 4.4.99 f. 75, 120
- 4.4.100 121
- 4.4.101 89, 105
- 4.4.101–105 67, 69, 78 f., 84, 89
- 4.4.103 78 Anm. 38, 84, 117 Anm. 147
- 4.4.104 f. 79
- 4.5.22–24 102 Anm. 99
- 4.5.27 f. 98
- 4.6 95 Anm. 84
- 4.6.10 164 Anm. 9, 166 Anm. 20, 179 Anm. 63
- 4.6.25 f. 104 Anm. 107
- 4.7 106, 107 f.
- 4.7.1 f. 95 Anm. 84
- 4.7.8 106 Anm. 117
- 4.7.9 104 Anm. 109
- 4.7.25–28 107
- 4.7.26 106 Anm. 117
- 4.7.27 107 f.
- 4.7.28 107
- 4.8 87 Anm. 65
- 5.2 15, 87 Anm. 65 u. 66
- 5.3 4 Anm. 13
- 5.3.92 95 Anm. 84
- 5.3.98 104 Anm. 109
- 5.3.213 f. 106 Anm. 116
- 5.3–5 16 Anm. 70
- 5.4 4 Anm. 13, 104 Anm. 107
- 5.5 45 Anm. 75
- Theb.*
- 1.489 80 Anm. 45
- 2.633 80 Anm. 45
- 4.723 80 Anm. 45
- 6.25–237 172
- 6.58–64 174 Anm. 48
- 6.74–78 174 Anm. 48

- 6.84 172 Anm. 44
- 6.85 f. 173
- 6.206 174 Anm. 48
- 6.207–212 174 Anm. 48
- 6.868 208 Anm. 137
- 7.382 172 Anm. 141
- 8.404 175 Anm. 52
- 9.873 174 Anm. 50
- 11.640 174 Anm. 50
- 12.809 120 Anm. 155
- 12.810–819 108
- 12.811 f. 5 Anm. 18, 103 Anm. 107, 108
- 12.816 108, 137
- 12.816 f. 108 Anm. 124, 137

Tacitus*ann.*

- 15.62 16 mit Anm. 68

Valerius Flaccus

- 1.404 175 Anm. 52
- 1.683 172 Anm. 41

Varro*ling.*

- 7.28 138 Anm. 36

rust.

- 1.40.4 60 Anm. 122
- 1.40.5 44 Anm. 71
- 1.40.5 f. 43 Anm. 68
- 1.41.1–3 43 Anm. 68

Vergil*Aen.*

- 1.324 208 Anm. 140
- 3.443 88 Anm. 70
- 3.456 88 Anm. 70
- 4.457 f. 110 Anm. 131
- 5.815 73 Anm. 21
- 5.836 f. 74 Anm. 24
- 5.843–846 73
- 5.848 f. 74
- 5.848–851 74, 121 Anm. 161
- 5.850 74
- 5.854–861 75
- 6 69, 82
- 6.65 88 Anm. 70
- 6.78 88 Anm. 70
- 6.82 88 Anm. 70
- 6.125 88 Anm. 70

- 6.161 88 Anm. 70
- 6.162–235 172
- 6.175–179 172 Anm. 44
- 6.179–182 173 Anm. 45, 192 Anm. 94
- 6.189 88 Anm. 70
- 6.211 88 Anm. 70
- 6.215 173
- 6.217 174 Anm. 48
- 6.224 f. 174 Anm. 48
- 6.226–228 174 Anm. 48
- 6.259 88 Anm. 70
- 6.347–361 75 Anm. 28
- 6.372 88 Anm. 70
- 6.398 88 Anm. 70
- 6.415 88 Anm. 70
- 6.419 88 Anm. 70
- 6.562 88 Anm. 70
- 6.724–751 88
- 6.752–886 70 Anm. 9
- 6.759 88
- 6.769 f. 71 Anm. 14
- 6.848 150 Anm. 68
- 6.854 88
- 6.855 f. 85 Anm. 58
- 6.855–859 70
- 6.860–863 71 Anm. 14
- 6.861 70
- 6.863 82
- 6.875–877 84 Anm. 51
- 6.878 f. 83
- 6.878–883 83
- 6.879–881 83
- 6.880 83
- 6.883 71
- 7.45 121 Anm. 158
- 7.122 f. 88 Anm. 71
- 7.473 71 Anm. 14
- 8 31, 32, 63
- 8.98–100 35 Anm. 43
- 8.184–305 34
- 8.198 34
- 8.219 34
- 8.258 34
- 8.262 34
- 8.337–361 34
- 8.340 88 Anm. 71
- 8.347 f. 35
- 10.435 71 Anm. 14
- 11.134–138 173 Anm. 45

- 11.182–212 172 mit Anm. 44, 173
- 11.185 173 Anm. 47
- 11.186 173 Anm. 47
- 11.189 173 Anm. 47
- 11.194 173 Anm. 47
- 11.199 173 Anm. 47
- 11.209 173 Anm. 47
- 11.212 173 Anm. 47
- 12.275 71 Anm. 14

ecl.

- 1.2 104 Anm. 109
- 1.73 38 Anm. 57
- 6 139 Anm. 37, 222
- 6.3 139
- 6.3 f. 102 Anm. 98
- 6.5 139 Anm. 38
- 6.6 f. 139 Anm. 37

georg.

- 1.424–437 103 Anm. 106, 110 Anm. 130
- 2 23, 45, 51, Anm. 97, 59
- 2.9–82 51 Anm. 97
- 2.26 f. 60
- 2.26–34 48 Anm. 85
- 2.32–34 43 Anm. 68, 47
- 2.57 f. 53 Anm. 101
- 2.63 48 Anm. 85
- 2.63–83 48 Anm. 85
- 2.64 48 Anm. 85
- 2.65 48 Anm. 85
- 2.67 48 Anm. 85
- 2.69–72 50, 54
- 2.69–82 43 Anm. 68
- 2.70 40 Anm. 62, 50
- 2.73–77 48 Anm. 87
- 2.76 48 Anm. 85
- 2.78–82 54
- 2.79 f. 38 Anm. 57
- 2.82 49
- 3 109, 111 Anm. 134
- 3.1–39 111
- 3.10–18 111
- 3.13 112 Anm. 135
- 3.26 f. 111 Anm. 132
- 4 110 Anm. 130
- 4.559 103 Anm. 106
- 4.559–566 103 Anm. 106
- 4.563 f. 103 Anm. 106

Ps.-Vergil

Aetna

- 41–73 153 Anm. 80

Culex

- 1–3 6 Anm. 24
- 26–28 153 Anm. 80

Vita Suetoni/Donati (VSD) (ed. BRUMMER)

- 32 70 Anm. 13
- 89 f. 108 Anm. 124
- 133 f. 3 Anm. 9, 109 Anm. 126
- 134 f. 110 Anm. 127
- 136 f. 110
- 149–152 110 Anm. 127

Xenophon

kyn.

- 1 170 Anm. 36
- 2.1 162 Anm. 3
- 3 199 Anm. 111
- 4 199 Anm. 111
- 6.1–4 199 Anm. 111
- 6.17–20 199 Anm. 111
- 7 199 Anm. 111
- 9.1 199 Anm. 111
- 10.1 176 Anm. 56, 199 Anm. 111
- 10.3 176 Anm. 56
- 10.10 176 Anm. 57
- 10.21 213 Anm. 154

Sachregister

Hinweis: Im Text laufend verwendete Begriffe sind nicht im Register aufgeführt. Dazu zählen insbesondere „Epigramm“, „Epos“ und „Silve“. Antike Autoren werden hier nur genannt, wenn sie nicht im Stellenverzeichnis gelistet sind. Zwischen Haupttext und Anmerkungen wird hier nicht unterschieden.

- amicitia/amicus* 16, 66 f., 74, 78 f., 84, 90, 121, 168, 175, 193 f., 214, 219
Amphitheater 184, 197, 210–212, 219
– Amphitheatrum Flavium 3, 151
– Amphitheatralisierung 206
– epigrammatischer Spielegeber 211, 219
Argos 197–206, 212, 214, 217–219
Atedius Melior 22–25, 29–30, 32–39, 45, 47, 49, 51 f., 56–60, 64, 196, 228, 231, 221, 224
auctoritas/Autorität; s. auch *licensed spokesperson*

Batrachomymachia 5, 11
Blaesus 25, 39

Claudius Marcellus d. Ä., M. 70, 85 f.
Claudius Marcellus d. J., M. 70 f., 77, 79, 81, 83–87, 89, 91
Culex 5, 11

Dexter 21, 162–221, 223 f.
Distinktion 8, 16–18, 20, 49, 52, 57, 59, 63, 87 f., 90 f., 97, 117, 123, 194, 221, 223
Domitian/Kaiser 10, 15 f., 67–69, 73, 75 f., 80, 83 f., 89, 117–123, 159 f., 211, 224

Episierung 20 f., 65, 68 f., 71, 76, 91, 98, 105, 109, 112, 115–118, 147, 167 f., 175, 188, 190 f., 194, 199, 206 f., 218 f., 221–224;
s. auch *Heroisierung*; *Pfropfung/Veredelung—als metapoetische Metapher*
Epitaph s. *Grabepigramm*
exemplum 9, 15, 31, 46, 67 f., 69 f., 76–79, 84–87, 91–100, 122, 143, 145, 151, 153, 163, 170, 192, 199, 202, 206, 214, 216
– als intermediales Kunstwerk 57 f.
– metaphorischer Gehalt 23, 39–65
Gattung 3, 6, 10 f., 17–19, 56, 220
Gattungshierarchie 3, 15, 110, 123, 160, 165, 167, 220
Gaurus 124–161, 182, 189, 192, 224
Giganten 124–126, 142, 149, 153–155, 160
Glaucias 45
Grabepigramm 3, 21, 110, 163, 195–198, 204, 213 f., 217–220, 223
Grabinschrift s. *Grabepigramm*
Großform 6, 12 f., 98, 108, 110, 163
Groß-Klein-Kontrast 125, 129, 134, 142, 146, 190, 223; s. auch *quantitative Antithese*

Herkules 34, 36, 84, 151, 159, 160, 170, 211
Heroisierung 20, 65, 68–71, 76, 83 f., 86, 91, 102, 146, 163, 167–175, 184, 188, 191, 194, 199 f., 203–207, 211–213, 218–221; s. auch *Episierung*; *Pfropfung/Veredelung—als metapoetische Metapher*
Hexameter 5, 8, 24, 54, 176
Horaz 20 f., 66–69, 91–100, 109, 114–117, 120, 122 f., 138–148, 155 f.
Hyperbole 78, 164, 172, 189 f., 197, 199, 206, 211, 218, 221; s. auch *Überbietung*

imago vitae 16, 20, 21, 69, 88, 91, 122 f., 224;
s. auch *Rollenkonstruktion*
ingenium 101 f., 104 f., 108, 116, 124 f., 129 f., 145–148, 155 f., 160
insitio s. *Pfropfung/Veredelung*
Interfiguralität 126, 128–131, 133 f., 143 f., 148, 157
Intertextualität 11, 17–20, 51–53, 55 f., 63, 194

Jagd 17, 21, 164, 167–169, 171, 175–180, 184, 187, 190, 194 f., 197, 200, 203 f., 210–215, 217–219
– erymanthische Jagd 206, 218
– heroische Jagd 171, 175

Figurengedicht 54–56
Freundschaft s. *amicitia*

Garten
– *topiarii/ars topiaria* 37, 41
– kulturhistorische Aspekte 17, 20

- kalydonische Jagd 170, 174 f., 177 f., 192–195, 208–210, 212, 219
- teumessische Jagd 216
- Wildschweinjagd 162, 170 f., 175–177, 199
- Kapital nach BOURDIEU 16, 47, 53, 90, 168, 184
- symbolisch 87, 90, 117, 122, 168, 177, 188, 194, 218
- finanziell 186, 188
- Kleinform 5–7, 11, 54, 64, 92, 98, 102 f., 108, 117, 121, 123, 152, 156
- Kolossalstauen 126, 151–154, 182
- Kompetitivität (auch: Agonalität) 42, 54, 68, 79, 84, 86, 96–112, 200, 214, 219
- Kulinarik 17, 163–220, 222; s. auch *Speiseluxus*
- Lailaps 197, 200 f., 203, 206, 214–219
- Laus Pisonis* 8
- Leserschaft 6, 13, 17, 26, 33, 35 f., 55, 61, 72, 75, 82, 88 f., 91, 126–130, 133, 140, 144, 149, 157, 160, 164, 168, 175, 177, 195, 200, 203, 208, 210 f., 217, 219
- Lucan 9–11, 14, 77
- Lydia 21, 163, 196–220, 222–224
- Maira 200–203, 206, 214–219
- Martial
 - als Prometheus 21, 126, 156–160, 221, 224
 - als Spielegeber s. *Amphitheater-epigrammatischer Spielegeber*
 - Dichtervita 1–3
 - Werkchronologie 1, 136
 - Verhältnis zu Statius 136 f.
 - Fiktionalität bei 159
 - *villitas* 14, 130, 151, 155, 160, 167, 176, 185, 220
- Metapoetik 12 f., 21, 23, 37–45, 51–57, 60, 62–64, 123, 127, 140, 165, 200, 223 f., 224
- mise en abyme* 20, 23, 43, 57, 62–65
- negotium* 67 f., 72 f., 92, 100, 105, 109
- nobilis/nobilitas* 86, 163, 194, 200, 212–214, 218, 220
- Nobilitierung 206; s. auch *Episierung*; *Heroisierung*
- Orpheus 36 f., 42, 53; *otium* 8, 67 f., 77, 91 f., 98–100, 103, 106, 108, 177
- Pan 22–27, 30–32, 36–45, 49, 58–64
- Panegyricus Messallae* 8
- Pankrates 190
- Patronage 7, 16, 17, 23, 53, 64, 90, 130, 133, 137, 168, 186, 220
- Pfropfung/Veredelung
 - arborikulturell 18–20, 38, 43–45, 47–51, 53 f., 61, 64 f.
 - metaphorisch 18–21, 23, 39, 44 f., 47–49, 52–60, 63 f., 68 f., 71, 90 f., 117, 122 f., 161, 163, 194, 200, 206, 218, 223 f.
- Pholoe 24–27, 31 f., 35, 40 f., 63
- Pindar 94, 187
- Poesis 22 f., 37 f., 40, 55
- praeteritio* 13, 108, 114 f., 137, 147, 167, 187 f.; s. auch *performativer Selbstwiderspruch*
- performativer Selbstwiderspruch 13, 17, 147, 160, 167, 187; s. auch *praeteritio*
- Prestige 3, 52, 58, 64, 68, 71, 87, 87, 94, 97, 165, 194, 214; s. auch *Distinktion*
- Priamos 135–148
- propagatio/Propagation* (auch: Vermehrung durch Ableger)
 - arborikulturell 24, 44, 53, 60 f.
 - metaphorisch 24, 45, 48, 59–62, 64, 91, 223
- quantitative Antithese 2, 62, 119; s. auch *Groß-Klein-Kontrast*
- recusatio* 2, 12 f., 15, 17, 21, 68, 92, 100, 109, 112–114, 117–123, 145 f., 156, 163, 166 f., 175, 193, 220, 222
- Rollenkonstruktion 6–7, 10, 15, 21, 64, 67 f., 75, 78, 80, 90, 91, 96 f., 101, 105, 109, 117, 121–123, 125, 134, 161, 163, 165, 168, 183, 185 f., 194, 198, 200, 211, 219, 220 f.; s. auch *imago vitae*
- für Statius 66–69, 75, 78, 80, 90 f., 96, 101, 105, 109, 117, 121–123
- für Martial 125, 134, 160 f.
- für Adressaten 163, 165, 168, 183, 185, 194, 198, 200, 211, 219 f.
- self-fashioning* s. *Rollenkonstruktion*; *imago vitae*
- Speiseluxus (s. auch Kulinarik) 174, 179 f., 185
- Spiegel/Spiegelung 23 f., 27 f., 30 f., 37 f., 40 f., 63

Statius

- *auctoritas* als Dichter 4, 6, 34, 53, 89, 101 f., 109, 224
- Dichtervita 122
- *licensed spokesperson* (Zeiner) 16, 102, 122
- *Silvae*
 - Titel (Gedichte) 22, 60, 92
 - Titel (Sammlung) 60, 63
 - Publikation (auch: *propagatio*) 24, 59–63, 64, 70, 87, 91 f.
- Verhältnis zu Martial 136 f.
- Werkchronologie 3–5, 67, 87
- Statuetten 125, 142, 149–151, 155–159, 182
- Statussymbol 167, 170, 176, 177 f., 180, 184, 186 f., 191, 194, 214, 218 f.

Transplantation

- arborikulturell 22–65, 37 f., 42–45, 63 f.
- metapoetisch 22–65, 37 f., 42 f., 53, 60, 63 f., 227

Überbietung (auch: Übertrumpfen,

- Übertreffen) 36 f., 42, 46 f., 53, 64, 67, 79, 84, 112, 122 f., 163, 203, 211, 221;
s. auch *Hyperbole*

Veredelung s. *Pfropfung/Veredelung*

Vergil

- Dichtervita 3, 109 f.
- *Georgica* 19 f., 45–54, 103, 110–112, 122
- Grab 67 f., 82, 98, 101–112, 117
- Vitorius Marcellus 66–109, 112, 117–123, 230 f., 236

Wildschwein 164, 177–180, 183

- erymanthischer Eber 171
- kalydonischer Eber 164, 170 f.
- krommyonische Sau 171